

**O rapper como intelectual orgânico: um estudo  
etnomusicológico sobre Nyl MC e a emancipação na  
sociedade brasileira**

**Juliana Lima Catinin de Souza**

**Dissertação  
de Mestrado em Ciências Musicais - Etnomusicologia**

**Novembro, 2019**

## Agradecimentos

Nesta etapa de formação educacional, gostaria de agradecer a todos que fizeram parte da minha vida me ajudando direta ou indiretamente neste percurso. Aos amigos que acompanharam minhas inseguranças, minhas incertezas, minhas reclamações, meus avanços e progressos.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer à minha companheira de estudos durante todo esse período, Anna Eymess. Sem ela não teria chegado até aqui e suportado os apuros que passei e a pressão de estar em outro país. Além de amiga querida, ela foi fundamental para meu crescimento como estudante de etnomusicologia. Passar os dias na biblioteca em Portugal foi mais fácil tendo ela ao meu lado. E mesmo no Brasil, ela no Ceará e eu no Rio de Janeiro, a amizade e parceria não acabou. Nossa afeição se fortaleceu ainda mais.

Às minhas famílias. Primeiro à minha família formada pelas amigas Alice Emery e Helo Emery, sempre comigo em todas as situações. O bom de se tornar adulto é que você pode escolher quem é sua família de verdade, quem você tem identificação e companheirismo. Eu escolhi ter elas e elas me escolheram. Elas foram meu suporte para resistir até o final desse período do Mestrado, tanto na primeira fase como imigrante em Portugal, como na segunda fase no Brasil onde trabalhava mais de 60h semanais (somando o trabalho como professora e o trabalho nesta dissertação).

Gostaria de agradecer também à minha família de “sangue” que sempre acompanhou minha trajetória e me ajudou como pode para eu conseguir continuar meu caminho. Eles foram essenciais para eu chegar aonde eu cheguei mesmo tendo tão pouco. Serei para sempre agradecida. Eu os amo muito e agradeço por tudo.

À minha amiga Francielle Idalla Dias, que considero minha família também, e à minha amiga Sterre Elisabeth Gilsing. Considero a Fran como irmã! Uma companheira indispensável de estudo nessa reta final! Obrigada por ficar comigo até a biblioteca fechar! Te amo, mana! E Sterre, além de ser a holandesa mais fofa do mundo, é uma pessoa e antropóloga incrível. Ela se disponibilizou a me ajudar academicamente como também psicologicamente. Os nossos encontros na Holanda, Portugal (mesmo que sem sair do aeroporto) e Brasil nesse período foram muito importantes para mim.

Ao grupo Musicultura e ao professor Samuel Araújo. Samuel é uma pessoa e pesquisador incrível. Fico muito feliz de ter a atenção de tal pessoa e dele ter me recebido como aluna de intercâmbio da bolsa Santander. Meu muito obrigada, Samuel!

Sou imensamente agradecida ao Nyl MC por aceitar participar dessa pesquisa. Sem ele não teria trabalho algum. Fico muito feliz do aceite e toda a consequência desse aceite e de conhecer todas as pessoas que conheci por ele (em especial o DJ Pirigo que tem uma energia incrível). Fico muito animada por tudo que fizemos e tudo que ainda vamos fazer.

E em especial eu gostaria de agradecer ao meu orientador Rui Cidra. Obrigada pela paciência, pelos conselhos, pela orientação! Sem o professor Rui eu não conseguiria chegar nem perto do resultado que cheguei. Eu o considero muito e o admiro muito. Por suas críticas construtivas e sua disponibilidade, como também o seu aceite ao pedido de orientação e o seu acompanhamento... por tudo, obrigada!

## RESUMO

**PALAVRAS CHAVE:** *Hip-hop* no Rio de Janeiro; Nyl MC; música e política; Gramsci e etnomusicologia; intelectual orgânico; etnomusicologia aplicada; emancipação; política no Brasil;

O presente estudo etnomusicológico trata a análise da relação do *hip-hop* do Brasil, especialmente o praticado no Rio de Janeiro, e a situação política e social do país. Através do estudo de caso sobre o *hip-hop* e o *rapper* Nyl MC e levando em consideração o conceito de *intelectual orgânico* do filósofo e cientista político italiano Antonio Gramsci, esta dissertação procura investigar até que ponto Nyl, com ações politicamente engajadas dentro e fora dos palcos, se enquadra neste papel. O papel do *intelectual orgânico* é elaborar junto dos trabalhadores uma nova visão do mundo que os faça entender e destruir a dominação política que os envolve. Permite-lhes, assim, desenvolver uma emancipação popular. O trabalho de campo realizado entre 2018 e 2019 teve em atenção particular as ações praticadas por Nyl MC e os meios em que ele se inseriu. Procurou-se estabelecer um processo de interlocução com Nyl durante a investigação para medir a influência do contexto brasileiro no *rap* produzido no país, os limites da música frente à dominação política estabelecida no Brasil e as ligações entre o movimento *hip-hop* e o conceito do *intelectual orgânico* de Gramsci. Assim, o conceito de *intelectual orgânico* é usado como guia para tentar compreender através do *hip-hop* os desafios sociais e políticos encontrados no Brasil contemporâneo, como também analisar as possibilidades da emancipação em “tempos líquidos”.

## **Abstract**

**KEY WORDS:** Hip Hop in Rio de Janeiro; Nyl MC; Music and politics; Gramsci and ethnomusicology; organic intellectual; applied ethnomusicology; political emancipation in Brazil;

This ethnomusicological study analyses the relationship between hip hop in Brazil, especially the one practiced in Rio de Janeiro, and the country's current political and social situation. Through a case study centered in the rapper Nyl MC, this masters dissertation aims to investigate how Nyl's political actions "on" and "off" stage fit the role of "organic intellectual" as proposed by Italian philosopher and political scientist Antonio Gramsci. The organic intellectual's role is to elaborate— along with the working class— a new worldview that allows this group to understand and destruct the established hegemonic politics. In other words, it helps this group to develop a popular emancipation. The fieldwork carried out between 2018 and 2019 paid attention to Nyl MC's actions within the fields in which he operates. The research sought to establish a process of dialogue with Nyl in order to measure the influence of the Brazilian social and political context on the rap produced in the country; the limits of rap music facing political domination in Brazil; and the link between the hip-hop movement and Gramsci's concept of "organic intellectual". Finally this work concludes by measuring the possibilities of emancipation throughout our "liquid times".

## **Lista de abreviaturas**

BDO - Bonde Da Opressão

BRICS - Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul

CDD - Cidade de Deus

CEAP - Centro de Articulação de Populações Marginalizadas

CIC - Centro Interativo de Circo

DJ - *Disc Jockey*

DDH - Defensores de Direitos Humanos

ESPOCC - Escola Popular de Comunicação Crítica

FAO - Alimentação e Agricultura Familiar

FNC - Fundo Nacional de Cultura

GGB - Grupo Gay da Bahia

LGBT - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgênero

MAR - Museu de Arte do Rio

MBL - Movimento Brasil Livre

MPL - Movimento Passe Livre

PCI - Partido Comunista da Itália

PM - Polícia Militar

PMDB - Partido do Movimento Democrático Brasileiro

PSDB - Partido da Social Democracia Brasileira

PSI - Partido Socialista Italiano

PSOL - Partido Socialismo e Liberdade

PT - Partido dos Trabalhadores

Pronac - Programa Nacional de Apoio à Cultura

SESC - Serviço Social do Comércio

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Unicamp - Universidade Estadual de Campinas

UPP - Unidade de Pronto Atendimento

UPA - Unidade de Polícia Pacificadora

## **Lista de Imagens**

Figura 1: Entrevista Nyl MC realizada em conjunto com o Musicultura	85
Figura 2: Apresentação do Nyl MC no Parque Madureira durante a comemoração do dia do hip-hop	100
Figura 3: Oficina de rap em uma escola na Maré	104
Figura 4: Oficina de rap em uma escola na Maré	104

# Índice

<b>1. Introdução</b>	<b>1</b>
1.1. Objeto	1
1.2. Motivações: a cidade do Rio de Janeiro e a minha trajetória na etnomusicologia	5
1.3. Perspectiva teórico-metodológica	7
1.4. Apresentação dos capítulos	12
<b>2. Gramsci, capitalismo e o conceito de intelectual orgânico</b>	<b>15</b>
2.1. Gramsci e o conceito de intelectual	15
2.1.1. Vida e Obra	15
2.1.2. Conceitos desenvolvidos pelo autor	18
2.1.3. Conceito de intelectual orgânico	21
2.1.4. O lado pedagógico do intelectual para Gramsci	27
2.2. Enquadramento histórico: diferenças e similaridades do capitalismo da Itália do entre guerras e o Rio de Janeiro contemporâneo	29
2.2.1. Contexto histórico italiano durante a vida de Gramsci	29
O que é Fascismo?	32
2.2.1. Capitalismo à moda brasileira	34
Realidade brasileira durante o trabalho de terreno	37
O impeachment de Dilma Rousseff	39
Comparação ao fascismo italiano	42
<b>3. Nyl MC e o <i>hip-hop</i> carioca</b>	<b>47</b>
3.1. Breve história do <i>hip-hop</i> nos EUA: surgimento, expressões artísticas e principais fundamentos	47
3.2. O surgimento do <i>hip-hop</i> no Brasil	50
3.3. O <i>hip-hop</i> carioca e o seu contexto social e político	52
3.4. Rodas de rimas	58
3.5. Nyl MC: <i>rapper</i> e intelectual	62
3.6. Criação musical, letras e construção de diálogo com o público	65



#### **4. Os músicos como72**

4.1.	A primeira saída de campo: samba e 73	
4.2.	Habitando-me ao campo	81
4.3.	Entrevista, conversas e produção de vídeo	86
4.4.	Primeira saída de campo fora da Zona Norte do Rio de Janeiro	89
4.5.	Influência das eleições no trabalho de terreno	93
4.6.	Saídas de campo pós-eleição	99
4.7.	Intervenção prática-reflexiva em torno do 101	
4.8.	Últimas saídas de campo	109

#### **5. 109**

5.1.	O intelectual orgânico e a luta-contra hegemonica na modernidade líquida	114
5.2.	Considerações finais	122
	Referências bibliográficas	126
	Outras fontes	130

# 1. Introdução

## 1.1. Objeto

O presente trabalho pretende refletir sobre a relação entre o *hip-hop* brasileiro, sobretudo aquele produzido no Rio de Janeiro, e a realidade social e política do país. Através de um estudo de caso, procura averiguar como o *rapper* Nyl Mc, com ações engajadas dentro e fora dos palcos, se enquadra no conceito de *intelectual orgânico* formulado pelo filósofo e cientista político italiano Antonio Gramsci. A investigação se concentra nas ações de Nyl MC e no meio em que ele está inserido, num período conturbado da história e da política brasileiras. Tento medir a efetividade das ações desenvolvidas por Nyl relacionadas ao esclarecimento da classe sócio-economicamente mais desfavorecida para a emancipação, como também interpretar as ações de artistas que cruzaram o seu caminho durante o trabalho de campo para refletir sobre o *intelectual orgânico* hoje em território brasileiro.

Com base em pesquisa etnográfica, o trabalho busca refletir sobre os limites de uma atuação engajada através de prática musical, como também refletir sobre o contexto sócio-político atual em que os músicos estão inseridos no Brasil. Busca, deste modo, respostas sobre quais são as implicações políticas da prática musical se a interpretarmos à luz do conceito de *intelectual orgânico* idealizado por Gramsci.

Gramsci era um intelectual comprometido com a política, os seus escritos refletem a sua preocupação com a sociedade e seus possíveis direcionamentos. Interessava-o como era formada a hegemonia burguesa e como ela poderia ser superada pelos trabalhadores. Para Gramsci, o que difere o Estado democrático de uma ditadura é apenas a sua metodologia, pois ambos seriam extremamente coercivos. Porém, ao contrário de uma ditadura, que se baseia principalmente no uso da força para se sustentar, o Estado democrático irá preferir se consolidar pela fabricação do consentimento da dominação.

Dessa forma, o Estado se ampara principalmente através dos seus intelectuais para a disseminação da sua ideologia para a dominação. Entendendo que é necessário a derrubada desse sistema coercitivo, Gramsci defende que o proletariado deve produzir seus próprios intelectuais para a criação de uma nova visão de mundo. Esses seriam os *intelectuais orgânicos*.

Para Gramsci, o intelectual deve estar ligado intimamente ao povo, ajudando-o a elaborar uma visão de mundo que atenda aos interesses dos trabalhadores, assim, construindo uma nova sociedade. O intelectual aqui teria, desse modo, uma função organizativa, diretiva e

educacional. Dessa forma este trabalho questiona como e até que ponto o *rap* e a figura do *rapper*, podem ser entendidos enquanto intelectuais orgânicos num papel contra-hegemônico.

Os escritos de Gramsci possuem bastante visibilidade no Brasil, com muitas obras traduzidas para o português pelo filósofo e escritor Carlos Nelson Coutinho. Atualmente há também uma visibilidade negativa no Brasil em torno de sua obra pela propagação da teoria conspiratória do “marxismo cultural” – visto que Gramsci é um dos autores a ela associados. Porém, a ideia de utilizar Gramsci neste trabalho vai além desses fatores. A principal referência para o trabalho vem da consideração pela tese de doutorado de Rogério Souza Silva (2012) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) que estudou o *rapper* Mano Brown, líder do grupo Racionais MC’s, como um *intelectual orgânico* da periferia. Silva aponta como o movimento *hip-hop* se mostrou eficiente na transformação da vida de vários jovens das periferias de várias cidades brasileiras. Para isso, ele analisa a trajetória do *rapper* Mano Brown, líder do grupo de *rap* Racionais MC’s. O trabalho de Silva conseguiu ecos fora da academia e me fez pensar em como a ideia gramsciana de intelectual poderia fazer sentido de alguma forma no mundo artístico musical. Dessa forma, faço uma leitura atualizada da teoria do autor italiano para uma realidade encontrada em território do Rio de Janeiro no seu contexto atual. Analiso a influência do contexto brasileiro atual no *rap* produzido no país e os limites da música frente à dominação política estabelecida.

O *rapper* Nyl MC foi escolhido para tal estudo de caso pela sua “organicidade” relativamente à população periférica do Rio de Janeiro. Nascido e criado no bairro do Irajá, Zona Norte do Rio de Janeiro, Nyl está em atividade no *rap* desde 2007 e é tido como uma das revelações dentro do estilo na cidade do Rio nos últimos anos. Ele é atuante como músico e como comunicador, trabalhando até hoje nas duas funções. Outra característica do artista é a diversidade de estilos que ele traz em seus *raps*, transitando constantemente entre o rock, o samba, o funk e o jazz *underground*<sup>1</sup>.

Nyl é um “agitador” no palco e é um comunicador popular nas redes sociais e em jornais digitais. Ele vivencia o dia-a-dia da periferia carioca e estabelece diálogos com diversos estilos musicais populares na cidade. A reflexão que ele traz sobre a realidade sistêmica pode

---

<sup>1</sup> O próprio Nyl MC usa a terminologia em inglês para a classificação dos níveis que os *rappers*, e artistas de outros estilos, podem alcançar na indústria musical. Ele mesmo se classifica como fazendo parte do *rap underground*, ainda distante do nicho do *mainstream*, que seriam os *rappers* que possuem projeções midiáticas em âmbito nacional. Portanto, o *underground* seria uma atuação mais local e sem os holofotes da grande mídia, longe da popularidade nacional e coberta pela grande mídia.

ser altamente relevante para se construir uma crítica a essa realidade com a parte da população que é mais oprimida.

Sua atuação no *rap underground* do subúrbio carioca é reconhecida dentro da comunidade *hip-hop* no seu âmbito nacional. Contudo não tem a ampla popularidade midiática de grandes artistas do gênero. O sua atuação contra-hegemônica é colocada em questão nesta investigação.

O papel do músico enquanto intelectual dentro da realidade brasileira é relevante para a análise deste trabalho. A investigação levanta questões sobre o papel do intelectual, sobre a história política brasileira recente, sobre os limites da música e do *rap* para se pensar uma resistência política e questões sociais e filosóficas que remetem para a questão da emancipação dos indivíduos na sociedade.

O termo “contra-hegemônico” deve ser esclarecido, visto que Gramsci não o usa em seus escritos. Uso o termo “contra-hegemônico” em primeiro lugar por entender que tanto o intelectual tradicional como o *intelectual orgânico* possuem uma certa organicidade na sociedade, cada um com a sua forma e seu objetivo. O *intelectual tradicional* também trabalha para influenciar as massas de forma orgânica, mas a favor da hegemonia. Portanto, para acentuar as diferenças entre ambos, é escolhido o uso do termo “contra-hegemônico”.

Gostaria de esclarecer também o que entendo por “contra-hegemonia” e por “contra-hegemônico” neste trabalho. Neste ponto, eu disponho das definições da autora Sabrina Fernandes sobre o termo. A autora coloca em seu livro *Sintomas Mórbidos* (2019) as diferenças entre o que é “contra-hegemônico”, “radical” e “revolucionário”. Ela entende as diferenças entre os conceitos, mas defende tratá-las como um *continuum* em um direcionamento político.

O “contra-hegemônico” é aquilo que se opõe ao *status quo*. Contudo não significa a existência de uma “política radical”. O ataque contra-hegemônico é pontual e tende a ser facilmente desmontado em uma renovação hegemônica da ordem, pois a hegemonia está sempre em constante renovação. Então, uma política pautada na contra-hegemonia pode-se posicionar frente ao sistema sem necessariamente forçar uma ruptura com ele. A radicalidade não está incluída automaticamente.

O “contra-hegemônico” desempenha, deste modo, um papel importante quando pensado de forma temporária, pois marca uma primeira negação num contexto de resistência. Sobre

o que é “radical”, Fernandes explica que “incluirá o contra-hegemônico, como é o caso do anticapitalismo (e o antissistêmico), mas o seu fator radical está no aspecto organizativo: organizar a indignação, organizar a resistência e assim pautar novas hegemonias” (Fernandes 2019: posição 725<sup>2</sup>). O “radical”, nesta perspectiva, pode ser “revolucionário” ou “reformista”. Então, a autora sintetiza.

Por isso mesmo, tudo que é revolucionário é radical, mas nem tudo que é radical é revolucionário. Isso quer dizer que o que é revolucionário também é radical e vai além do contra-hegemônico, o que é radical tende incluir o contra-hegemônico, mas não necessariamente o revolucionário; e o que é contra-hegemônico pode fazer parte de políticas radicais e até mesmo moderadas (Fernandes 2019: posição 728).

O uso do termo “contra-hegemônico” é uma forma de afirmar que existe uma resistência antissistêmica no *rap underground* do Rio de Janeiro sem ser “radical” ou “revolucionária”. Há inúmeras influências na cena *underground* de *rap* da cidade. Há inclusive as contradições encontradas no *rap mainstream* como a misoginia e a resignação à divisão de classes. Contudo, acredito que possa existir um *continuum*, como aponta a autora, para um direcionamento político “radical” e “revolucionário” para uma articulação futura.

A autora americana Tricia Rose aponta que o *rap* mais do que qualquer outra forma de expressão de música negra contemporânea é o estilo local que mais aborda a diferença entre a experiência da vida urbana do negro e a do grupo dominante (Rose 1994: posição 2043<sup>3</sup>). Assim como no caso americano, há também esses indícios no Brasil. O *rap* brasileiro é um estilo contestador, representando uma resistência contra-hegemônica. O *rap* do Rio de Janeiro se posiciona criticamente sobre a realidade local, abordando temas como a violência policial contra corpos negros, cultura e lazer nas comunidades das favelas cariocas, violência sistêmica e racismo.

Dessa forma, considerando que o *rap* tem um papel importante de oposição ao sistema político brasileiro, levanto, como orientação da presente investigação, as seguintes questões: qual é o impacto do *rap* no contexto da cidade do Rio de Janeiro tendo como parâmetro os ideais de emancipação trazidos pelo conceito de *intelectual orgânico*? Até que ponto é possível essa atuação contra-hegemônica pelo *rap* no contexto social e político do Brasil

---

<sup>2</sup> Livro consultado em formato digital Kindle.

<sup>3</sup> Livro consultado em formato digital kindle.

contemporâneo? Essa atuação contra-hegemônica do *rap* se classificaria como uma ação referente às ações do *intellectual orgânico* de Gramsci?

## **1.2. Motivações: a cidade do Rio de Janeiro e a minha trajetória na etnomusicologia**

A realidade local e a minha formação na etnomusicologia durante minha graduação em música são as principais motivações para a construção deste trabalho acadêmico com um direcionamento engajado. A realidade desigual da cidade do Rio de Janeiro é extremamente relevante para a particularidade da investigação, pois está ligada à minha trajetória pessoal. Sendo uma pesquisadora originária da periferia da cidade, a peculiaridade da cidade me chamou a atenção desde muito cedo.

A cidade é reconhecida mundialmente de forma “clichê” por suas belezas naturais e sua população feliz e bem-humorada. Há também o reconhecimento internacional dos problemas sociais como a ampla desigualdade social e a violência. As políticas sociais aplicadas para sanar os problemas sociais são descritas pela política e ativista Marielle Franco como sendo não efetivas e não sustentáveis, pois tendem a ser marcadas pela fragmentação institucional e pela falta de coordenação das diferentes iniciativas. A insuficiência do Estado permite que em certos territórios da cidade ocorra a perda do controle territorial para grupos criminosos armados. Esses grupos— o tráfico<sup>4</sup> ou as milícias<sup>5</sup>— acabam impondo a sua própria ordem à população local (Franco 2014: 56-57).

As tentativas frustradas de retomada desses territórios pelo Estado via incursões armadas aos locais fizeram as autoridades mudarem de estratégia e instaurarem uma política de policiamento permanente. Porém, Franco (2014) chama a atenção para preservação da opressão e violência com essa prática. O que chama a atenção é a insistência do Estado pela escolha da alternativa militar para uma solução do problema.

Dessa forma, a militarização da vida urbana no Rio de Janeiro “faz da cultura militar, seus valores e seus procedimentos, as referências no enfrentamento dos problemas urbanos nos mais variados setores: segurança, educação, assistência social, cultural e outros” (Grupo

---

<sup>4</sup> Grupo armado que vende drogas ilícitas ao varejo e que domina certos territórios no Rio de Janeiro.

<sup>5</sup> Grupo armado composto em sua maioria por agentes do Estado que agem de forma ilegal e que dominam alguns territórios no Rio de Janeiro.

Musicultura 2015: 157). Esta militarização representa igualmente um retrocesso relativamente à ideia de cidade multicultural e democrática, segundo o mesmo Grupo Musicultura (*Idem*).

A complexa situação territorial da cidade é uma das motivações para o desenvolvimento desta investigação. Somando a isso, há a minha formação dentro da etnomusicologia como um ponto importante. Participei durante alguns anos do grupo de pesquisa em etnomusicologia Musicultura, no bairro da Maré, ligado ao laboratório de etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), coordenado pelo professor Samuel Araújo. O grupo Musicultura investiga as relações entre a música e os mais diversos aspectos da vida social.

O grupo Musicultura é um coletivo de pesquisa formado por professores de universidade e da rede pública de ensino fundamental, e estudantes de graduação, pós-graduação e ensino médio. A sua atuação com referências interdisciplinares é garantida pela diversidade de seus participantes que, além de níveis acadêmicos distintos, são de diversas áreas de conhecimento. Apenas para exemplificar a sua pluralidade, passaram pelo grupo quando eu estive presente (2015-2017) investigadores da música, estudiosos das áreas de serviço social, história, física, dança, educação física, biofísica e alguns alunos ainda em nível médio escolar.

A forma de produção e compartilhamento do conhecimento é um tópico importante para a estrutura da metodologia do grupo. Dentro do grupo há um direcionamento ideológico de não nivelar os seus conhecimentos de modo elitista e opressor – visto que há diferentes níveis de formação entre as pessoas do grupo – e há a tentativa de funcionar de modo “horizontal” na perspectiva de valorizar os conhecimentos práticos e teóricos que cada participante detém.

O grupo também procura estabelecer uma interlocução com a população local, no caso a população do conjunto de favelas da Maré, assim, priorizando um debate mais amplo e polifônico – ou seja, verdadeiramente público – sobre música e sociedade. A prática do diálogo além das fronteiras acadêmicas reflete o seu compromisso com a luta pela superação da desigualdade social.

Essa concepção de “diálogo” como forma de construção de conhecimento é uma influência direta do educador e filósofo Paulo Freire e do sociólogo Orlando Fals Borda. Ambos autores defendem a produção de conhecimento feita de forma horizontal, reflexiva e prática, visando se aproximar do objetivo maior de justiça social. Em uma reflexão do

Musicultura em um artigo publicado em 2015, podemos observar seu posicionamento sobre a questão do diálogo:

Partindo da concepção paulofreireana de que “ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 1981, p.79) assumimos que nas interações humanas e, entre as tantas possíveis, aquelas situadas em contextos urbanos, o diálogo é um fator indispensável à convivência entre os diversos sujeitos, os variados discursos e à sustentação de um projeto democrático de cidade (Musicultura 2015: 150).

O direcionamento do grupo em propor um diálogo com as pessoas através de perspectivas teóricas e práticas se assemelha ao que Gramsci propõe sobre o direcionamento diretivo, organizativo e educacional dos *intelectuais orgânicos*. Portanto, o direcionamento, de certa forma, tanto de Gramsci como do grupo Musicultura Maré é o diálogo para uma construção de uma crítica social contra a hegemonia entre os oprimidos. E, dentro dessa argumentação, o Musicultura se aproxima do ideal de *intelectual orgânico* descrito por Gramsci por ser um grupo que não apenas constrói e detém conhecimento, mas também o propaga entre a população oprimida de forma não-impositiva, estimulando a crítica e a emancipação.

Portanto, o grupo Musicultura Maré teve um papel importante para o direcionamento deste trabalho, pois o grupo de certo modo põe em prática o conceito do *intelectual orgânico* de Gramsci. E além de me introduzir na disciplina da etnomusicologia, o coletivo me fez conectar as minhas questões em relação à cidade do Rio de Janeiro com esta área de conhecimento.

### **1.3. Perspectiva teórico-metodológica**

A construção deste trabalho visou trabalhar com a perspectiva do “diálogo” utilizada pelo grupo Musicultura Maré, que por sua vez se inspira na pedagogia de Paulo Freire e na sociologia de Orlando Fals Borda, para uma construção de conhecimento que almeja questionar certas separações hierárquicas sociais e epistêmicas ainda pouco abordadas. A proposta aqui é a de estabelecer uma interlocução com Nyl MC para desenvolver uma investigação com ética-metodológica e desenvolver um trabalho com o interlocutor que tenha certa consequência social.



O autor José Alberto Salgado discute sobre a interlocução entre os participantes em pesquisas sobre música. Ele define a interlocução como “um processo de formação verbal entre pessoas que tomam parte numa pesquisa” (Salgado 2014: 94). Ele conta que na tradição etnográfica, como em outras formas de pesquisa qualitativa, a interlocução tem sido pensada quase sempre em dualidade – como exemplo ele expõe as disposições “informante(s) e pesquisador”, “pesquisador e pesquisado(s)”, “entrevistador e respondente(s)”. Porém o autor defende a interlocução pensada “como conjunto de participantes, incluindo quem formalmente propõe uma pesquisa” (Ibidem). Assim, ele sintetiza o que seria interlocução como “diálogo”:

A interlocução remete diretamente a ouvir, ouvir o que diz o outro. Mas envolve também dialogar, que podemos tratar como um ato cognitivo específico e complexo, capaz de – num eixo tendo como pólos eu e você, *self* e outro – deslocar a atenção dos participantes para o *entre si*, entre dois ou mais. Mediada pela interlocução, a apreensão de um objeto examinado em pesquisa passaria assim ao nível do conjunto, das parcerias, dos debates e disputas. (Salgado 2014: 96)

E continua:

Digo “debates e disputas” porque o diálogo é uma prática complexa de interação e obviamente pode se desenvolver com divergências, condicionadas às intenções dos sujeitos e às posições que ocupam no espaço social (Ibidem).

Neste sentido, o diálogo passa a ser essencial para a construção do conhecimento baseado na interlocução. Sobre essa questão, Paulo Freire constrói uma argumentação parecida. Ao explicar a pedagogia horizontal ele comenta que partiu da constatação de que “ninguém está só no mundo” (Freire 1983: 02). Por esse motivo, porque os seres humanos estão no mundo com outros seres humanos, devem necessariamente respeitar nos outros o direito de dizer a palavra. E conclui que “eu só falo com na medida que escuto também” (Ibidem: 04). Resumidamente “na verdade ninguém sabe tudo e ninguém sabe nada” (Ibidem: 07).

Neste sentido, Salgado (2014) também indica a referência paulofreiriana nos trabalhos que visam estabelecer um processo de produção conjunta de conhecimento, como o caso do grupo de pesquisa Musicultura Maré. Com um objetivo de legitimar as diferenças de conhecimentos práticos e teóricos geralmente hierarquizadas, a etnomusicologia praticada pelo grupo Musicultura Maré se encaixa na “subárea” da etnomusicologia chamada de “etnomusicologia aplicada”.

Para entender a “etnomusicologia aplicada”, podemos partir de um questionamento trazido pelo etnomusicólogo Samuel Araújo (2006) exposto em uma avaliação da disciplina durante o aniversário de 50 anos da *Society for Ethnomusicology*. Samuel Araújo questiona se a disciplina fez o máximo para entender as políticas da diferença e as desigualdades, assim como também as estruturas da violência física e simbólica que impregnam o mundo. Esse questionamento é válido dada à evolução da disciplina ao longo da sua existência, especialmente no seu início, num contexto marcado pelo colonialismo europeu.

No último capítulo de seu livro *Modeling Ethnomusicology*, Timothy Rice (2017) questiona o “atraso” da etnomusicologia em se preocupar com os problemas sociais do mundo. Num movimento contrário, o autor reúne algumas temáticas que surgiram para tentar englobar os temas surgidos no âmbito de uma “etnomusicologia em tempos difíceis” – apesar do autor reconhecer que para os pobres, desafortunados e oprimidos os tempos serão sempre “difíceis”. Ele divide essa etnomusicologia em seis temáticas: (1) música, guerra e conflito; (2) música, migração forçada e estudos de minorias; (3) música, doenças e cura; (4) música em tragédias particulares; (5) música, violência e pobreza; (6) música, mudanças climáticas e meio-ambiente.

No livro *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* os editores Svanibor Pettan e Jeff Todd Titon (2015) apresentam várias representações dessa ramificação da disciplina. Ela é descrita como sendo orientada por “princípios de responsabilidade social”, estendendo desse modo o usual objetivo acadêmico de ampliar e aprofundar o conhecimento à resolução de problemas concretos, e trabalhando dentro e fora dos contextos acadêmicos característicos (Pettan e Titon 2015: 30).

De acordo com Cambria (2004), a “etnomusicologia aplicada” dentro do território brasileiro ainda é pouco explorada. Ela é constantemente considerada como paralela à pesquisa em si. Porém, como descrito por Pettan (2015), o Brasil pode ser privilegiado por nele se situarem dois grandes projetos reconhecidos e reverenciados internacionalmente: o trabalho do grupo Musicultura Maré, coordenado pelo pesquisador e professor Samuel Araújo; e o trabalho feito com o povo indígena Kĩsêdjê da Amazônia pelo etnomusicólogo Anthony Seeger, retratado no livro *Por que cantam os Kĩsêdjê* (2015).

Apesar do grupo Musicultura ser reconhecido internacionalmente como grupo ligado ao campo da “etnomusicologia aplicada”, o termo “etnomusicologia aplicada” não é utilizado pelo grupo, preferindo “pesquisa-ação participativa”, isto é, um método que envolve a participação direta de todos os pesquisadores envolvidos na investigação, sem a configuração

tradicional hierárquica acadêmica, se baseando no diálogo e no processo dinâmico e contínuo de ação e reflexão coletiva.

Segundo Mendonça (2016), o termo “aplicado” é problemático, pois pode acentuar uma dicotomia. Para o autor a crítica se sustenta,

(...) questionando exatamente o fato de haver uma tendência a criar uma antítese entre pesquisa “pura” e pesquisa “aplicada” onde a última é colocada numa posição subalterna em relação a “verdadeira” pesquisa que seria aquela realizada nos escritórios da universidade, o que se traduziria na “aplicação prática” do “verdadeiro” conhecimento superior produzido pelos acadêmicos e pela academia (Ibidem: 4).

A atenção dada às possíveis “separações” se torna válida pois estariam evitando uma “ramificação da ramificação” — visto que a etnomusicologia também é uma subdivisão da musicologia. A nomenclatura pode ser importante para um melhor arranjo de temas e para facilitar a organização do seu conteúdo. Porém, é válida a preocupação com a fragmentação e com um enfraquecimento do potencial da disciplina.

Apesar de eu não exercer precisamente neste trabalho o formato metodológico do grupo Musicultura — como por exemplo o recurso de reuniões semanais com o grupo e o uso da escrita e assinatura coletiva — permanecem aqui dois dos princípios centrais: estabelecer um envolvimento prático e teórico na investigação e exercer um direcionamento emancipatório. Assim, interpreto a etnomusicologia como uma disciplina que tem um potencial de atuação contra-hegemônica muito grande.

Nessa direção, Rubens de Oliveira Aredes ressalta na conclusão do seu trabalho a defesa de uma etnomusicologia mais “militante”:

Cabe a uma etnomusicologia crítica, o desenvolvimento de pesquisas e atividades de extensão em etnomusicologia aplicada que, em parceria com os sujeitos das práticas musicais, desenvolvam estudos que, além de revelar os meandros das relações sociais nas quais as práticas musicais se desenvolvem, possam elaborar um quadro de ação política visando a transformação social, partindo das necessidades imediatas dos musicantes. (Aredes 2017: 321)

Nesse sentido, este trabalho tenta se encaixar nessa esfera crítica e social que a etnomusicologia pode ocupar. No primeiro momento, contactei Nyl MC, o principal interlocutor na construção deste trabalho, para uma avaliação da minha proposta de trabalho

e investigação. A partir do momento que houve o interesse e a receptividade do *rapper* pelo trabalho, houve o processo da interlocução para a construção desta tese.

A investigação se moldou a partir do diálogo com o *rapper* e da intensa participação nas suas atividades com o público – no seu papel de *rapper* e de comunicador – observada no trabalho de terreno. Paralelamente ao processo da produção da escrita acadêmica, houve a produção de um vídeo construído através de entrevista e trechos musicais do artista. O vídeo foi exposto para alunos de uma escola na Maré como forma de ouvir novos pontos de vista em relação ao assunto tratado nesta investigação, como também tinha a intenção de provocar questões sobre música e emancipação naqueles alunos. Desse modo colocou-se o conhecimento produzido numa perspectiva prática direcionada à emancipação popular local.

Tornou-se assim possível experimentar uma conexão com o conceito de *intelectual orgânico*. A interlocução entre Nyl, eu e o público chama a atenção para a questão metodológica que esse trabalho tenta integrar. Procurou-se “aplicar” a etnomusicologia, entendendo as responsabilidades que ela pode possuir e aproximando-a do conceito de “*intelectual orgânico* contra-hegemônico” e da teoria trabalhada por Gramsci.

As questões de partida da dissertação como “até que ponto o artista musical pode se caracterizar como intelectual orgânico?” e “qual a efetividade do músico nessa função?” foram respondidas através da interlocução estabelecida com Nyl e de reflexões a partir do trabalho de terreno. O contexto específico do Rio de Janeiro facilitou minha dinâmica no terreno. Eu já conhecia a cidade e as áreas específicas que visitei. Eu também já havia sido apresentada ao Nyl MC no ano de 2016 em decorrência a uma saída de campo feita pelo Musicultura, quando eu ainda integrava o grupo. Esses conhecimentos prévios trouxeram alguma facilidade na dinâmica de interlocução proposta neste trabalho.

O trabalho de terreno se dividiu em duas partes: uma antes das eleições presidenciais e outra após as eleições presidenciais. Durante o período houve uma disputa de projetos políticos com medidas que atingiam diretamente alguns grupos de “minorias” no Brasil. O assunto da “política” esteve muito presente nos dois momentos do campo. As pessoas só falavam do processo eleitoral. Houve bastante interferência das eleições na vida social brasileira e logo na pesquisa de terreno desta investigação.

A transição entre o período anterior e posterior às eleições presidenciais brasileiras também se caracterizou por uma pausa para sistematização dos dados e leitura de novas bibliografias. Durante as duas partes do campo houve registros de observações e reflexões em diário de campo, como também houve registros em fotos e vídeos das apresentações do Nyl MC. Realizou-se também uma entrevista num formato bastante convencional com o Nyl

MC, com a ajuda de suporte técnico e intelectual do grupo de pesquisa Musicultura Maré. A fabricação de uma entrevista mais formal foi pensada para a elaboração do vídeo, mas também serviu para referenciar algumas informações importantes para a dissertação. Para esse encontro mais formal, foi elaborado um guião de entrevista de modo a não perder a diretriz da conversa.

Na seção “Quais os temores e os riscos da transformação?” do livro *Medo e Ousadia* (1987), Ira Shor e Paulo Freire defendem o “risco” como uma parte concreta da ação. Nesse sentido, nesta investigação é “arriscada” a interlocução como o principal método para o uso da etnomusicologia de forma crítica e social. Assim, este trabalho pretende representar uma contribuição para a justiça social, exercendo novas formas de construir saberes acadêmicos.

#### **1.4. Apresentação dos capítulos**

Após este capítulo introdutório, separei as temáticas teóricas e práticas trabalhadas neste trabalho em mais quatro capítulos, incluindo a conclusão. Primeiro irei trabalhar a obra e os conceitos de Gramsci. Em seguida reflito sobre o *hip-hop* e como ele é experimentado no Rio de Janeiro. Dentro deste capítulo separo uma seção para introduzir o Nyl e sua trajetória como músico e intelectual. Após uma exposição teórica da questão do artista como intelectual orgânico, é apresentada a parte prática a partir de anotações do período do trabalho de terreno.

O capítulo I se caracteriza como um capítulo de teoria. Ele é dividido em duas partes: “Gramsci e o conceito de intelectual” e “Enquadramento histórico: diferenças e similaridades do capitalismo da Itália do entre guerras e o Rio de Janeiro contemporâneo”. Na primeira parte são apresentadas a vida e obra de Gramsci como também as suas principais ideias até chegar ao conceito de *intelectual orgânico* que trabalho nesta dissertação. O conceito do intelectual orgânico é apresentado na perspectiva de Gramsci. Contudo, chamo a atenção em uma secção para o seu lado pedagógico. Dessa forma, aproximo-o do “intelectual militante” descrito por Freire e Faudez no livro *Por uma pedagogia da pergunta* (1998).

Na segunda parte desse capítulo, tento fazer uma comparação entre o contexto que Gramsci vivenciou na Itália dos entre-guerras e o Rio de Janeiro que encontrei durante o trabalho de terreno. Nessa parte, apresento um panorama do que foi o fascismo italiano e apresento as características do capitalismo brasileiro. No caso brasileiro, se destacam aspectos como a sua subordinação aos países imperialistas e a sua estratificação social estruturada pela classe social e pela “raça”.

Após apresentar ambos os contextos, aprofundo a história recente do Brasil para entender algumas questões vivenciadas no trabalho de terreno. Exponho a ascensão e queda do Partido dos Trabalhadores (PT) do poder e tento interpretar a situação às vésperas das eleições presidenciais e do poder legislativo no Brasil.

No capítulo III, inicio uma breve apresentação do *hip-hop* e seus códigos, reunindo elementos das artes visuais (*grafitti*), dança (*break dance*), música e poesia (representados pelas figuras do DJ e MC no *DJing* e no *MCing* ou *rapping*, respectivamente). Logo no início do capítulo, aproximo a questão política ao movimento *hip-hop*, iniciando uma argumentação sobre a rebeldia do movimento em relação ao sistema social e político.

Após um panorama mais global sobre o movimento, apresento o seu surgimento e sua consolidação em territórios brasileiros. Após contextualização da cena de *hip-hop* e *rap* carioca, introduzo o *rapper* Nyl MC. Aponto sua trajetória e sua formação dentro e fora do *rap*. Busco apontar como Nyl e a sua música se relacionam com o conceito do *intelectual orgânico*.

No capítulo IV, exponho questões observadas durante o trabalho de terreno, explorando um lado biográfico e pessoal. Inicio, contando passo a passo como eram os eventos frequentados por mim nos quais Nyl MC participava. Chamo a atenção para a questão da violência presente na localidade da Zona Norte do Rio de Janeiro e a atuação do Estado em relação a isso.

Neste capítulo, além das saídas ao terreno, relato também a instabilidade na política brasileira durante as eleições, revelando alguns posicionamentos de alguns artistas perante a situação em cenário nacional. Ao apresentar outros artistas, refletindo a situação política, evidencio a atuação desses artistas também como *intelectuais orgânicos*. Assim, procuro ampliar a argumentação focada inicialmente no *rapper* Nyl MC.

Por fim, finalizo a dissertação com o capítulo de conclusão expondo a problemática em torno do tema da emancipação na pós-modernidade como uma barreira para a atuação do *intelectual orgânico* hoje. Ou seja, além da hegemonia equivalente à época de Gramsci, também houve mudanças no cenário social que comprometem ainda mais a atuação do *intelectual orgânico* com a classe trabalhadora. Somando a isso, há a especificidade local como fator determinante para a atuação do *intelectual orgânico* no território do Brasil. Esse capítulo expõe essas situações, fechando a argumentação exposta na dissertação.



## **2. Gramsci, capitalismo e o conceito de intelectual orgânico**

Neste capítulo irei apresentar Antonio Gramsci, autor do conceito de *intelectual orgânico* utilizado por mim neste trabalho, e irei expor o próprio conceito de *intelectual orgânico* para chegarmos à definição idealizada pelo autor. Antes de iniciarmos um aprofundamento da sua definição de intelectual, será importante levarmos em consideração a vida do autor, a sua época e local, pois esses são fatores que influenciaram de modo determinante seus escritos. Por isso a contextualização será um dos pontos iniciais do capítulo, seguida de um esclarecimento sobre os conceitos-chave desenvolvidos por Gramsci, sobretudo o de *intelectual orgânico*. Finalmente, faço uma comparação e análise dos diferentes contextos, da Itália de entre guerras e do Brasil contemporâneo, mais especificamente do Rio de Janeiro, para exprimir uma avaliação crítica da utilização do conceito de *intelectual orgânico* neste trabalho.

### **2.1. Gramsci e o conceito de intelectual**

#### **2.1.1. Vida e Obra**

Em 1891 na região da Sardenha da Itália nasce Antonio Gramsci, o quarto de sete filhos. Sua família não era abastada de recursos financeiros, sendo o pai funcionário público de função administrativa e a mãe, um pouco mais abaixo na escala social, mas razoavelmente próspera, herdeira de um pequeno pedaço de terra na região. Gramsci já nasce com a saúde frágil possivelmente derivada da doença de Potts, uma espécie de tuberculose óssea que o deixou corcunda. A sua estatura quando adulto não ultrapassava um metro e meio.

O autor nasceu em uma região periférica da Itália, pois a região Sul e as ilhas eram consideradas “dominadas” pelo Norte, que era a região onde estavam as classes mais altas quando houve a unificação do país na segunda metade do século XIX. A sua família enfrentou uma situação econômica negativa bem grave quando seu pai foi afastado do emprego, preso e condenado pela acusação de irregularidades administrativas. Gramsci tinha apenas sete anos quando esse episódio aconteceu e aos nove anos de idade, apesar da frágil saúde, foi obrigado a procurar emprego para ajudar aos rendimentos da família. Quando seu pai saiu da prisão, não tinha o mesmo dinamismo de antes, só conseguindo trabalhar em empregos temporários. A venda da pequena propriedade de terra herdada pela mãe foi



decisiva para a sobrevivência da família nos tempos mais difíceis e Gramsci lembrará sempre a devoção e cuidado de sua mãe à família.

Em 1911, Gramsci ganha uma bolsa para frequentar a universidade em Turim. Porém, antes mesmo de deixar a Sardenha, se aproxima dos escritos de Benedetto Croce, filósofo neoidealista de referência hegeliana e um dos nomes da filosofia mais importantes na Itália na época. Gramsci, mesmo tendo divergido das ideias idealistas croceanas, o respeitou como o filósofo italiano mais importante do seu tempo. Frank Rosengarten afirmou que Croce foi para Gramsci o que Hegel tinha sido para Marx (Gramsci 1994 apud Crehan 2004).

A cidade de Turim, território com a notabilidade de já ter sido capital italiana entre 1861 e 1864 e a capital da região da Piemonte, era um local bastante industrial na época, o que fez Gramsci ter a oportunidade de conviver com a classe operária local. Lá o autor se aproximou das ideias de Marx e começou a escrever para jornais socialistas. As condições econômicas de Gramsci não eram as melhores por motivos de sua bolsa de estudos não ser suficiente para uma vida digna na região.

Na universidade a sua área de estudo era Linguagem e Literatura, mas o seu envolvimento político o afastava cada vez mais do espaço acadêmico. No ano de 1916, Gramsci se aproximou do Partido Socialista Italiano (PSI), no qual se filiou apesar de não compactuar com a sua concepção ideológica. Abandonou oficialmente os estudos de literatura para se dedicar integralmente à política. Em 1917 quase todas as lideranças de esquerda foram detidas por consequência de uma insurreição em Turim malsucedida. Gramsci consegue então um cargo alto dentro do partido. Torna-se secretário da Comissão Executiva Provisória da seção turinense do PSI, assumindo, também, o cargo de editor chefe do jornal socialista *Il Grido del Popolo*.

Segundo Del Roio (2018), o PSI tinha uma concepção avessa à concepção dialética (histórica) de Gramsci. O partido era orientado por um positivismo muito “rebaixado”, para usar as palavras deste autor brasileiro. O evento que fez essa divergência ficar explícita ocorreu em 1919 e 1920, quando houve uma ação nas fábricas de Turim que ficou conhecido como Conselho de Fábrica. Essa experiência foi vivida com muito entusiasmo, assumindo algumas semelhanças com a revolução Russa dos soviets. Apesar dos grevistas terem sido derrotados, o evento foi muito importante para a evolução intelectual de Gramsci.

Devido à sua imersão nos conselhos e falta de apoio do PSI aos grevistas de Turim, além das divergências ideológicas, Gramsci e outros militantes da ala de esquerda do Partido

entenderam que era necessário romper o vínculo com esse partido para fundar o Partido Comunista da Itália (PCI) em 1921. Fundado o PCI, é iniciada uma aproximação com a União das Repúblicas Socialistas Soviética (URSS) e, em 1922, Gramsci é enviado como representante do partido para o Comitê Executivo da Internacional Comunista em Moscovo, passando 18 meses no país.

Em território soviético, conheceu a que viria ser sua esposa e mãe de seus dois filhos, Julca (Giulia) Schucht, uma mulher nascida na Rússia, mas com ascendência alemã. A conheceu e se apaixonou por ela durante o tempo que foi internado numa clínica para doenças nervosas perto de Moscovo, onde ficou durante alguns meses. Casaram-se em 1923 e seus filhos nasceram em 1924 e 1926.

Durante o seu tempo no território da União Soviética, o fascismo italiano tomou forma com a ascensão ao poder de Benito Mussolini em 1922. Nos primeiros anos a política econômica continuou liberal e o parlamento, os partidos, os sindicatos e as organizações da sociedade civil continuaram existindo no primeiro momento. Porém pessoas ligadas à política de oposição ao regime começavam a ser presas e algumas abandonaram o território e tornavam-se exiladas políticas. Gramsci mesmo assim retorna a Itália em 1924 depois de ter sido eleito deputado. Ele deixou sua mulher na URSS para dar à luz ao seu primeiro filho.

Após alguns acontecimentos, como a auto-demissão de Bordiga<sup>6</sup> do Comitê Central do PCI em 1923, Gramsci conquista um alto cargo dentro do partido em 1924, enveredando pela sua reestruturação. Como secretário geral Gramsci reorganizou e direcionou uma nova concepção dentro do PCI, dando importância e pensando a questão agrária, para assim estabelecer alianças do partido com o campesinato.

Em 1926, apesar de desfrutar de imunidades parlamentares, com base no novo código penal, ele é detido pela ditadura vigente na época de Benito Mussolini. Julgado no ano seguinte, recebeu a pena de 20 anos, quatro meses e cinco dias, uma das penas políticas mais longas no período, deixando claro o teor político da prisão. Somente em 1929 conseguiu permissão para escrever na cela, onde produziu seus escritos mais famosos, que se tornariam conhecidos como *Cadernos do Cárcere*. Esses se tornaram a teoria marxista mais reconhecida do século XX.

---

<sup>6</sup> Amadeo Bordiga foi um marxista italiano e um dos fundadores do Partido Comunista Italiano.

A saúde de Gramsci já debilitada, agravou-se ainda mais no regime carcerário submetido. E após mais de dez anos de prisão, quando foi libertado, após forte campanha internacional, teve poucos dias de vida. Nos seus últimos dias de prisão já havia sido levado a algumas clínicas em Roma. Nos dias seguintes à sua libertação formal morreu de hemorragia cerebral.

### **2.1.2. Conceitos desenvolvidos pelo autor**

Nos anos que passou na prisão, privado de qualquer conforto e alento, Gramsci teve o apoio da cunhada Tatiana Schucht. Foi ela quem providenciou os cadernos que ele utilizou para registrar seus pensamentos e também cuidou para que os mesmos, já contendo o conteúdo escrito por Gramsci, pudessem sair da prisão de forma secreta, contando com a ajuda também do seu último companheiro de cela. Depois, ela os transportou para Moscovo em segurança.

As suas notas na prisão eram a resistência que ele poderia exercer contra o regime fascista. Os seus escritos na prisão acabaram por participar bastante no debate marxista e acadêmico ao longo do século XX e até aos dias de hoje. A obra produzida foi dividida em temas e editada. A sua edição por temas facilitaria o uso pela militância do partido. Porém esse formato trouxe muitas contradições e distorções. A edição crítica coordenada por Valentino Gerratana em 1975 foi a mais utilizada e a que fez a obra ser disseminada. Essa edição deu-se, contudo, em um momento em que o socialismo estava em baixa com a queda dos regimes socialistas na Europa. Segundo Del Roy (2018), mesmo nesse contexto, a obra de Gramsci foi apropriada pelo mundo acadêmico, sendo utilizada principalmente pelos *Cultural Studies*, transformando-o num autor culturalista.

Para seguirmos e falarmos mais sobre o conceito de *intelectual orgânico*, irei fazer antes uma breve síntese dos conceitos mais utilizados do autor, pois o entendimento desses pode contribuir para a explicação do conceito de *intelectual orgânico*, conceito-chave deste trabalho. Sendo assim, comentarei *hegemonia*, *superestrutura* e falarei um pouco sobre *consentimento* dentro da noção de hegemonia para, assim, chegarmos ao debate sobre o que é ser intelectual para Gramsci.

Gramsci para além de grande pensador, era acima de tudo um comunista. O seu pensamento era impulsionado pelo objetivo de alterar a ordem de dominação burguesa. Um dos importantes conceitos utilizados por Gramsci para ajudar a compreensão da dominação dentro dessa lógica é o de *hegemonia*. Segundo o *Dicionário Gramsciano* (2017), na entrada

de Giuseppe Cospito, o uso da palavra por Gramsci se enquadra num misto do significado de “direção” e “domínio”. Porém deve ser atribuído mais restritamente a “direção” do que “domínio”, mas ao mesmo tempo com significado mais amplo e compreensivo que ambas as palavras podem oferecer.

Uma classe dominante é “dirigente” e “dominante”. Ela é “dirigente” das classes aliadas e é “dominante” das classes adversárias. Assim, uma classe para chegar ao poder deve ser os dois. Uma classe pode ser “dirigente” antes de chegar ao poder (e se quiser o poder, deve sê-lo) e quando chega ao comando, tornar-se dominante, ao mesmo tempo que continua “dirigente”.

O terreno onde ocorre essa luta pela hegemonia é o da “sociedade civil”, essa podendo ser dividida em três: estrutura, relações políticas e forças militares. O Estado é entendido por Gramsci como sociedade política e civil, se traduzindo em hegemonia e coerção. O que levaria o Estado democrático a se distinguir de uma ditadura, para Gramsci, seria apenas uma questão de método de governação. O Estado democrático prioriza a fabricação do consentimento da dominação essencialmente de forma pedagógica através principalmente de intelectuais e dos agentes de disseminação ideológica, para encenar uma legitimação. Enquanto na ditadura é priorizada a coerção, embora dessa forma, segundo Gramsci, não se sustente. Para Gramsci, a “batalha de ideias” é a “a estratégia mais racional da busca pelo poder” (Silva 2012).

Portanto, para Gramsci, a sustentação da dominação de uma classe não é dada somente pelo fator econômico, mas também pela arte, pela política e pela educação, à qual dá destaque. Assim, seguindo a ideia de Marx de que as ideias dominantes são sempre as ideias da classe dominante, Gramsci identifica que esse fato é um instrumento ativo da dominação pelas classes dominantes para que seja efetivada e legitimada a soberania. Ou seja, o campo da ideia e o processo histórico e estrutural são os recursos decisivos para a reprodução da dominação que a classe dominante possui justamente por ser classe dominante.

Nesse sentido, a principal divergência do pensamento de Gramsci relativamente ao marxismo até então, é o seu entendimento contrário à visão determinista de estrutura (as relações sociais de produção) e superestrutura (as ideias, os costumes, os comportamentos morais, a vontade humana) fixada até então. Estrutura no âmbito marxista é o conjunto da organização social, política e ideológica (superestrutura) que determinam as relações de produção onde está inserido de forma inerente. O conjunto dessas relações estabelece a

estrutura econômica da sociedade, se construindo também na base onde surge a superestrutura jurídica e política (Cospito 2017). Gramsci salienta que é preciso distinguir o que é ocasional no estudo de estrutura, chamando atenção do que pode ser dado como “natural”. Em uma de suas críticas ao pensamento de Benedetto Croce, Gramsci escreve.

Se o conceito de estrutura é concebido “especulativamente”, torna-se certamente um “deus oculto”; mas ele não deve ser concebido especulativamente, e sim historicamente, como o conjunto das relações sociais nas quais os homens reais se movem e atuam, como um conjunto de condições objetivas que podem e devem ser estudadas com os métodos da “filologia” e não da “especulação” (Gramsci 1999: 297).

Para esclarecer esse ponto podemos afirmar que, para Gramsci, há um vínculo vital entre estrutura e superestrutura de reciprocidade, sugerindo, assim, o próprio processo dialético real. Assim, Gramsci defende uma análise além do “economicismo histórico”, declarando.

Pode dizer-se que o fator econômico (entendido no sentido imediato e judaico próprio do economicismo histórico) e tão-somente muitos modos sob os quais se apresenta o processo histórico mais profundo (fator de raça, religião, etc.), mas é este processo mais profundo que a filosofia da práxis quer explicar, e justamente por isto é uma filosofia, uma “antropologia”, e não um simples cânone de investigação histórica (Gramsci 1999: 267).

Assim, Gramsci busca a resposta à organização de classes estabelecida no sistema explorando principalmente a *superestrutura*. Nesse sentido, podemos introduzir aqui a ideia de *hegemonia* de Gramsci, pois ela é congruente ao seu pensamento de *estrutura* e *superestrutura*. Ao dar atenção ao aspecto social, a obra de Gramsci tira o foco da economia para se concentrar nos efeitos dela, se preocupando em entender a dominação e a reprodução da dominação. Teorizando a *hegemonia* como a organização social do consentimento, político e econômico (Gramsci 1999, 2001). Dessa forma, podemos assumir que toda a relação hegemônica tem uma relação pedagógica (não se limitando somente às relações escolares).

Aqui podemos traçar paralelos entre a noção de *hegemonia* e a *violência simbólica* de Bourdieu, como identifica Michael Burawoy (2010) e como discorrerei mais tarde. Gramsci e Bourdieu reconhecem o âmbito cultural como determinante para a dominação. Desse modo, além dos aparatos jurídico-governamentais, também são usadas agências e sujeitos (estatais e privados) para concretizar essa dominação. Para Bezerra e Niklevicz

(2016), essa é uma atividade tão intrínseca quanto constante para essa perspectiva apresentada:

Essa noção de “Estado ampliado” implica uma atividade de persuasão permanente por parte da classe dominante, através de seus intelectuais (os “funcionários da hegemonia”). Essa atividade é tão complexa, dinâmica e institucionalizada quanto a atividade propriamente político-governamental (Bezerra & Niklevicz 2016: 201).

Aqui vimos que é atribuído por Gramsci uma função aos intelectuais na hegemonia que favorece os grupos dominantes na sociedade. A hegemonia funciona como uma organização do consentimento que depende da participação dos indivíduos na sociedade civil influenciados por “lideranças orgânicas”, como professores, padres, advogados, médicos, assistentes sociais, líderes comunitários, que nada mais seriam que *intelectuais orgânicos* agindo de forma “tradicional”, moldando assim a estrutura e a superestrutura.

A noção de intelectual, portanto, é uma noção chave para a fabricação do consentimento necessário para sustentar a *hegemonia* dentro da teoria de Gramsci. O intelectual faz a sociedade civil estar completamente conectada ao Estado, influenciando-a a todo momento com intermediários repressivos e ideológicos.

### **2.1.3. Conceito de intelectual orgânico**

Gramsci se dedicou bastante à importância do intelectual e à sua possível atribuição educativa nos seus estudos na prisão. A discussão feita por Gramsci sobre o intelectual pontua, basicamente, dois tópicos: se ele faz parte de um grupo social autônomo ou serve a alguma classe social; e quais são os requisitos para se definir o que é um intelectual.

O autor aponta que os intelectuais tradicionais se sentem autônomos e independentes de grupos dominantes. Porém ele não acredita nessa condição. A definição de intelectual para Gramsci é mais complexa, o fazendo não atribuir credibilidade à definição de intelectual no sentido tradicional.

A definição de intelectual tradicional não se sustenta, segundo Gramsci, num sentido metodológico, pois busca critérios que não abarcam o sistema complexo de relações em que as atividades intelectuais estão inseridas. Ou seja, ignora o fato de que uma ação não pode ser isenta de conteúdo político neste contexto. Como explicita Crehan, quando comenta sobre uma passagem de Gramsci, sobre a impossível desvinculação da filosofia com a política,

Um ponto a notar aqui é o pressuposto básico de que “toda a acção é política”. Por outras palavras, [...], para Gramsci todas as relações sociais implicam poder. Uma consequência disto é o facto de o modo como os subordinados vêem o mundo ser em parte um produto da sua posição subordinada e dominada. A sua visão do mundo surge necessariamente no contexto de vidas vividas em condições de subordinação e de relatos hegemónicos reflectindo como o mundo parece ser, da perspectiva dos grupos dominantes da sociedade. (Crehan 2004: 140)

Portanto, o contexto social onde o intelectual está inserido, como também a sua posição social, interferem na sua autonomia, o fazendo reproduzir organicamente as ideias hegemónicas, servir as classes dominantes e, como já mencionado aqui na citação de Bezerra e Niklevicz (2016), ser “funcionários da hegemonia”. Então, na definição de Gramsci de intelectual, a questão política é intrínseca à função intelectual.

Essa questão desencadeia o que define um intelectual para Gramsci, pois o mesmo cita numa passagem nos seus cadernos escritos no cárcere que “todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectual” Gramsci 2001: 18). Como paralelo, Gramsci refere que apesar de qualquer homem poder costurar um botão, nem todo homem que o faz é necessariamente um costureiro. O que ele pretende dizer é que o fato de “pensar” não faz da pessoa um intelectual, mas sim um humano. O que faz uma pessoa intelectual é o seu pensamento ter um peso e uma certa incontestabilidade na sociedade.

Portanto, é atribuída ao intelectual a responsabilidade de levar um conhecimento aos outros e, de certo modo, garantir que esse conhecimento influencia a sua visão do mundo. É uma função, acima de tudo, diretiva e organizativa. E por isso, para Gramsci, toda a classe social deve produzir os seus intelectuais se quiser tornar-se ou manter-se dominante. Controlaria, assim, o domínio das ideias e, conseqüentemente, conquistaria o consentimento dos indivíduos dominados.

Nessa conclusão de Gramsci de que todo grupo que se desenvolve e se quer estabelecer deve se fortalecer “ideologicamente” a partir de criação de seus próprios intelectuais orgânicos é uma análise de observação histórica e de um pensamento estrategista que podemos atribuir à sua leitura de Maquiavel. Gramsci escreve bastante sobre sua análise de *O Príncipe* e o seu anti-maquiavelismo, negando a justificação da razão do Estado burguês e tentando dar um olhar marxista aos escritos do autor da obra (Liguori 2017).

*O Príncipe* poderia ser um chefe de Estado, um chefe de governo ou um partido político. Trata-se acima de tudo de uma obra sobre a arte de governar. Assim, Gramsci faz uma interpretação do livro com o seu olhar marxista, designando, inclusivamente, o Partido

Comunista Italiano de “moderno príncipe”, quando seus escritos passavam pelo controle policial e corria o risco de ser censurado e não sair da prisão. Além de Maquiavel, a análise histórica de Gramsci sobre os intelectuais também é ponto chave para podermos entender sua concepção de *intelectual orgânico*.

O desenvolvimento e organização de escolas (num sentido amplo) é um tema de análise importante para entendermos a noção de intelectual para o autor. Para Gramsci (2001:19), o aperfeiçoamento do sistema escolar nas sociedades tidas como desenvolvidas revela a importância que o mundo moderno atribui às categorias e funções intelectuais. A especialização e intelectualidade foram promovidas no mundo moderno em diferentes graus e tipos de instituições escolares. Níveis técnicos e científicos foram hierarquizados e quanto mais extensa for a “área” escolar, com o desdobramento de “graus” “verticais” da escala, tão mais complexo será o mundo cultural e a civilização de um determinado Estado.

A formação de novas camadas de intelectuais não ocorre de forma democrática, sendo os fatores econômico e histórico determinantes. A camada da sociedade que geralmente “produz” intelectuais, segundo Gramsci (2001), é a pequena e média burguesia fundiária e uma parte da pequena e média burguesia urbana. A distribuição dessas vagas escolares (clássicas e/ou profissionais) para o indivíduo na sociedade é determinada pela classe que ele ocupa. Neste sentido podemos fazer um paralelo com as ideias de Bourdieu sobre a *reprodução e violência simbólica*.

A divisão fundamental da escola em clássica e profissional era um esquema racional: a escola profissional destinava-se às classes instrumentais, enquanto a clássica destinava-se às classes dominantes e aos intelectuais (Gramsci 2001: 33).

Para Bourdieu, o ambiente escolar é um instrumento do sistema dominante para a reprodução da cultura dominante. O sistema estaria assim “viciado”, fazendo com que a burguesia, que já possui acesso aos conhecimentos valorizados no sistema escolar clássico, esteja em vantagem em comparação com as classes mais populares que não têm acesso ao mesmo “capital cultural”. Assim, nesse cenário acontece a *violência simbólica* que, conjuntamente com a violência física, perpetua a dominação ou hegemonia pelos grupos dominantes.

A noção de poder simbólico de Bourdieu é bem similar ao da *hegemonia* criado por Gramsci, pois ambos acreditam que a dominação é mantida pela existência de um universo simbólico exercido pelo Estado, onde funciona uma hierarquia cultural criada que favorece



quem está no poder. Portanto, há uma orquestração por meio das conexões do Estado com a sociedade civil, através da qual a *hegemonia* — e a *violência simbólica* — legitimam as consagrações do grupo dominante.

Voltando ao campo específico da função do intelectual nessa dominação, Gramsci explica que a relação entre o mundo de produção e os intelectuais é complexa e “mediatizada” pela *superestrutura* de diversas formas, tornando os intelectuais como “funcionários” neste contexto, como já foi apontado anteriormente. Gramsci destaca dois planos superestruturais: o da sociedade civil, caracterizado por ele vulgarmente como “privado”, vinculado à individualidade; e o da sociedade política ou Estado, correspondente à função de hegemonia exercida pelo grupo dominante nos aparelhos jurídico-governamentais. O intelectual seria um funcionário para manter a organização social em funcionamento. Gramsci reconhece que há um alargamento do conceito de intelectual de forma excessiva seguindo esse pensamento. Porém somente este alargamento permitiria refletir sobre a divisão existente entre trabalho manual e intelectual.

No mundo moderno, juntamente com o sistema burocrático democrata, a massa de intelectuais aumentou e com ela aumentou também o número de fábricas, surgindo deste modo novos intelectuais urbanos. Para Gramsci o intelectual urbano não possui iniciativa autônoma e alinha o seu pensamento com o do Estado burguês. O intelectual rural, por sua vez, seria um intelectual “tradicional”. Baseado numa hierarquia, ele faz o papel mediador entre o camponês e a administração local, possuindo um estatuto e gozando de condições elevadas de conforto em relação à massa camponesa. Ambos, urbano e rural, funcionam como funcionários da hegemonia.

O “intelectual tradicional”, numa análise ocidental, é desenvolvido a partir do sistema escravocrata greco-romano e estabelecido com o desenvolvimento do Catolicismo. Monopoliza as atividades culturais, deslegitimando a oposição. Portanto, mesmo sem necessariamente aderir convictamente ao sistema de dominação, o intelectual tradicional na sua atuação favorece a manutenção desse sistema.

Aqui temos de abrir um parêntese para a discussão de nomenclaturas. Apesar da organicidade desses intelectuais, que perpetuam com sua prática a dominação burguesa, estes são muitas vezes descritos por Gramsci apenas como *intelectuais tradicionais*. Isso faz sentido na medida em que pensamos que este intelectual apenas reproduz o “tradicional”: o conhecimento pertinente ao poder simbólico monopolizado pelo grupo hegemônico. Assim, é chamado de *intelectual tradicional* apesar de desempenhar uma função permanente de persuasão desse contexto social consolidado.

Portanto, o intelectual, que também é orgânico neste sentido, que favorece a perpetuação da dominação é descrito como *intelectual tradicional* em Gramsci, e o que reflete sobre a dominação juntamente com os trabalhadores é descrito como *intelectual orgânico*. É importante salientar que essa organicidade não estabelece necessariamente ligações com a origem da “classe dos intelectuais”. Porém hoje, para Gramsci, o intelectual tem essa função de fabricação do consentimento dentro do processo de hegemonia. Para Gramsci, a transmissão e reprodução de uma determinada concepção de mundo é tão importante quanto a qualidade criativa, original e elevada que é geralmente associada ao intelectual. Portanto, o papel dos intelectuais faz parte da sua definição.

O ponto principal do pensamento de Gramsci é entender a reprodução e/ou transformação do regime de poder. Para propagar essas ideias, a classe dominante, a burguesia, além dos aparatos jurídico-governamentais, também faz uso de agências e sujeitos (estatais e privados) para concretizar essa dominação. Entendendo que o intelectual tradicional é um funcionário da hegemonia, Gramsci procura explorar esse ponto para explicar a fabricação do consentimento da classe operária dentro do sistema capitalista. Porém, ele acredita que a dominação não é total, podendo existir brechas que possibilitam às classes não-dominantes construírem sua auto-emancipação política, ideológica e social, conduzidas pelo *intelectual orgânico*. Bezerra e Niklevicz (2016) falam um pouco das características desse intelectual:

O “intelectual orgânico” dos de baixo é, para Gramsci, tanto o “homem do povo” que entre os seus organiza, mobiliza, dirige e educa; expressando nas suas ideias e na sua conduta uma outra concepção de mundo, coerente com sua condição concreta, operando como eixo em torno do qual seus pares adquirem força coletiva, firmeza de vontade e independência intelectual e moral; como também o “homem de letras” ou o educador escolar comprometido de modo militante com o projeto hegemônico dos trabalhadores, voltado à sua emancipação. (Bezerra & Niklevicz 2016: 205)

Portanto, o *intelectual orgânico* contra-hegemônico não é necessariamente um intelectual oriundo da própria classe trabalhadora, mas aquele que luta lado a lado com ela. Temos um exemplo do outro lado também, de intelectuais tradicionais oriundos de outras classes, mas que servem a burguesia. Assim, evidenciando a dualidade das alternativas de atuação desse intelectual, Gramsci afasta ainda mais a ideia de “grupo social autônomo” que geralmente é vinculada ao intelectual, ressaltando ainda mais que toda ação é política.

Além dessas ideias, Gramsci ainda defende o partido político — que no seu caso concreto corresponderia ao Partido Comunista Italiano — como *intelectual orgânico*. O

partido cumpriria exatamente a função organizativa e ideológica que combate a ideologia dominante, mostrando o caráter arbitrário das ideias estabelecidas na sociedade e, assim, desenvolvendo o bom senso do trabalhador, levando-o à elaboração do seu senso crítico e teórico de mundo.

Aqui podemos estabelecer uma distinção do partido como intelectual orgânico contra-hegemônico e do partido atuando com os seus intelectuais tradicionais exercendo uma função parecida com o Estado. Nesta perspectiva, Gramsci desenvolve uma expectativa muito grande sobre o intelectual coletivo representado pelo Partido Comunista, cujo dever é estar em sintonia com a classe trabalhadora através de uma relação dialógica essencial, eficaz por meio de uma relação íntima com a classe. Desse modo, “o intelectual orgânico não é nenhum indivíduo isolado; é sim alguém imerso em uma organização específica: o partido político, entidade análoga ao que a universidade era para Bourdieu” (Burawoy 2010: 60).

Assim, temos a noção de intelectual orgânico ampliada, pois pode ser utilizada para indivíduos ou grupos, mas a essência está no caráter educativo que o intelectual estabelece com a massa operária, estabelecendo uma convivência com a classe. Seguindo uma argumentação marxista, Gramsci acredita que os trabalhadores possuíam o bom senso necessário para mobilizar uma transformação social, mas esse bom senso estaria “enterrado sob inúmeras camadas de senso comum” (Burawoy 2010: 59), camadas que estão sob domínio das ideologias dominantes. Portanto, os trabalhadores fabris possuiriam duas consciências (contraditórias), uma ligada à atividade prática refletida da realidade do conjunto dos trabalhadores, uma imaginação revolucionária, e a outra superficial, adquirida de forma acrítica na consciência popular dominada ainda pelas ideologias dominantes.

Para Gramsci, portanto, embora na hegemonia houvesse a naturalização da dominação, isso não significava a sua mistificação. Assim, afasta-se do uso marxista da “falsa consciência”, e escreve que “todo o estrato social tem seu ‘senso comum’ e seu ‘bom senso’” (Gramsci 2001: 209). Burawoy interpreta que o trabalhador industrial, segundo o pensamento de Gramsci ao explicar a sua subordinação, possuiria uma “consciência dual” (Burawoy 2010: 99). Segundo ele, para Gramsci o trabalhador sabe da posição desfavorável que ocupa dentro desse sistema de produção. Porém tem dificuldade em imaginar algo além do capitalismo. Mas Gramsci acredita que há uma perspectiva crítica embrionária que pode ser elaborada por meio do diálogo com os intelectuais.

Mais uma vez a educação e o intelectual aparecem como pontos-chaves para desenvolverem o potencial transformador e revolucionário da classe trabalhadora. Assim, a definição de intelectual de Gramsci se amplia para uma definição que envolve a política e a

educação dessa massa. O intelectual isolado e sem um verdadeiro diálogo não teria utilidade nessa perspectiva gramsciana.

#### **2.1.4. O lado pedagógico do intelectual para Gramsci**

Como podemos ver na seção anterior, a definição de intelectual, para Gramsci, se afasta da tradicional, pois o conecta com a sociedade política-civil, pode ser individual ou coletiva e agrega uma função educativa essencial. Na perspectiva de Gramsci, o trabalhador, apesar de naturalizar a dominação, possui uma consciência crítica embrionária que deve ser elaborada. E o intelectual orgânico teria o papel de desenvolver essa crítica por meio do diálogo.

Logo, podemos ver a importância que Gramsci dá à práxis (que seria, muito resumidamente, a união de “teoria” + “prática”) dentro da sua proposta revolucionária. E, em uma passagem nos seus Cadernos escritos no cárcere, podemos ver claramente como ele entende a atuação do intelectual nesse sentido:

O modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas numa inserção ativa na vida prática, como construtor, organizador, “persuasor permanentemente”, já que não apenas orador puro — mas superior ao espírito matemático abstrato; da técnica-trabalho, chega à técnica-ciência e à concepção humanista histórica, sem a qual permanece “especialista” e não se torna “dirigente” (especialista + político). (Gramsci 2000: 53)

Nesta linha de pensamento, podemos enxergar semelhanças com a pedagogia de Paulo Freire, educador brasileiro que entende que a educação pode funcionar como uma forma de libertação (Freire 1987). Ambos, numa perspectiva generalista, entendem que os grupos oprimidos devem disputar as ideias e ações da sociedade de forma crítica e política. A divergência aqui é que Gramsci fala da classe trabalhadora, com sua experiência italiana, e Freire amplia o grupo destino da sua pedagogia, numa guinada revolucionária, aos sem-terra, aos desempregados e aos sem-teto. Porém ambos acreditam que, para que a superação da dominação aconteça, deverá haver uma passagem das ideias de senso comum para uma visão crítica do mundo, sintetizada por Silva & Barbosa (2013) em “três níveis de consciência: ingênua — problematizadora — revolucionária.”

O *intelectual militante* descrito por Freire (Freire & Faudez 1998) seria o *intelectual orgânico* de Gramsci. Faudez, no livro com Freire, inicia uma citação de Gramsci para comentar o que seria a interação do povo com o intelectual, “Como disse Gramsci, ‘o povo

tem o sentimento, sente, atua; o intelectual compreende, mas não sente'. O que temos de fazer é unir o sentir e a compreensão para alcançar o verdadeiro.” (Freire & Faudez 1998: 39). E Paulo Freire complementa.

A leitura crítica da realidade, tem de juntar a sensibilidade do real e, para ganhar esta sensibilidade ou desenvolvê-la, precisa da comunhão com as massas. O intelectual precisa saber que a sua capacidade crítica não é superior nem inferior à sensibilidade popular. A leitura do real requer as duas. (Freire & Faudez 1998: 39)

Aqui podemos equiparar esta ideia com a ideia de Gramsci da necessidade da classe trabalhadora e do intelectual estabelecerem uma relação íntima. Ao mesmo tempo que Shor & Freire (1987) acredita que o educador ou o intelectual militante “estimula o aluno a desvendar a manipulação real e os mitos da sociedade” (1987: 204), Gramsci acredita que o *intelectual orgânico* deve elaborar a visão do mundo desarticulada do trabalhador para o mesmo fim. Portanto, ambos elevam a “batalha de ideias” (Silva 2010)<sup>7</sup> como ponto chave contra a dominação política, ideológica e social.

Vale a pena ressaltar, mais uma vez, o caráter revolucionário de Gramsci. Ao insistir na “batalha de ideias” para a superação da dominação, seu objetivo é claramente uma revolução para o comunismo. O intelectual tem um lado pedagógico, mas deve ser um intelectual de partido. Gramsci afirma isso sugerindo o Partido Comunista para essa função. O partido serviria como mecanismo de “soldagem” entre intelectuais orgânicos e tradicionais, formando um grupo social de “intelectuais políticos”, ou seja, trabalhando na organização das funções inerentes ao orgânico desenvolvimento civil e político (Voza 2017).

Assim, como Gramsci afirma nos seus cadernos, a criação do *intelectual orgânico* na prática não é algo fácil. Exige um processo longo e complexo, processo que conta com as contradições ideológicas geradas pelo próprio capitalismo, para que esses intelectuais possam surgir dentro do sistema.

## **2.2. Enquadramento histórico: diferenças e similaridades do capitalismo da Itália do entre guerras e o Rio de Janeiro contemporâneo**

Nesta seção irei falar sobre as particularidades do capitalismo na Itália na época de Gramsci, o que antecedeu o fascismo e o que contribuiu para a sua criação naquele local

---

<sup>7</sup> Expressão usada por Silva (2010) para se referir à luta ideológica, idealizada por Gramsci, para se tornar grupo dominante.

e período. Em seguida comentarei as particularidades do capitalismo brasileiro contemporâneo que, apesar de não ter mudanças tão significativas quanto a Itália da época de Gramsci que criou um novo regime nacional autoritário e antirrevolucionário, traz características próprias, fazendo ser relevante uma análise e comparação entre as dois. Como a ideia é aplicar o conceito de *intelectual orgânico* dentro da realidade brasileira, vale pontuar as distinções e semelhanças para justificar e situar o estudo de caso feito.

### **2.2.1. Contexto histórico italiano durante a vida de Gramsci**

O fascismo da Itália é precisamente ligado ao nome de Mussolini, líder do movimento italiano que surgiu entre as guerras mundiais. Na obra *Mussolini e a ascensão do Fascismo* de Donald Sasson (2009), podemos ler que Benito Mussolini no início da sua vida política ainda se definia como nacionalista de esquerda. Ele era editor chefe do jornal *Il popolo d'Italia* que era financiado por franceses e industriais italianos para propagandear a entrada da Itália na primeira Guerra Mundial. Durante essa campanha ele ainda utilizava o termo “socialismo” para apoiar uma iniciativa de guerra revolucionária. Abandonou o termo em 1918. O movimento do qual Mussolini fazia parte flertava com a direita e a esquerda e não tinha um partido. Defendia pautas progressistas como voto feminino, salário mínimo, imposto pela riqueza e confisco de bens da igreja.

Nas eleições de 1919, as primeiras desde 1913, o parlamento italiano ficou dividido com os socialistas conquistando 32% das cadeiras e os católicos 20,5%, fazendo os liberais perderem, pela primeira vez, a maioria na câmara. Porém, como os socialistas tinham diferenças irreconciliáveis com o clero e os liberais que não permitiam que se unissem com estes e influenciassem as deliberações populares, o parlamento italiano ficou paralisado nesta época.

Os anos 1919 e 1920 foram de muitas greves e de muitos movimentos sindicais. Porém a imprensa liberal atacava deliberadamente os grevistas, abafando as esperanças de uma revolução. A conduta do Partido Socialista Italiano (PSI) fez com que a ala comunista do partido saísse e fundasse o Partido Comunista Italiano, como já citado, Gramsci estava entre os dissidentes.

O enfraquecimento dos liberais fez com que os proprietários de terras perdessem a confiança neste grupo, os fazendo procurar uma alternativa para que suas demandas rurais fossem protegidas. Assim, eles viram no novo movimento que estava surgindo uma

alternativa para assegurar a garantia de seus privilégios em meio a tantas greves e o fortalecimento dos sindicatos.

A ascensão fascista traz consigo um ambiente generalizado de desrespeito às leis e a imprensa e a política eram coniventes, não os tratando como uma ameaça e sim como um grupo que tinha coragem de fazer o “trabalho sujo”. Em 1921, os fascistas destruíram 119 câmaras de trabalho, 59 *case del popolo* (que eram círculos socialistas), 107 cooperativas, 83 escritórios das ligas da terra, entre outros, e a elite italiana apoiava o movimento. Integravam o grupo fascista trabalhadores rurais, trabalhadores industriais, profissionais liberais, estudantes, pequenos agricultores e alguns comerciantes. Essas informações Sassoon (2009: 105) retira de dados coletados pelos próprios fascistas.

Vendo seu movimento crescer, Mussolini entende que o grupo tinha que flertar com a legalidade. Há também, nessa época, um pacto de pacificação entre Mussolini e os socialistas, que visava a não violência entre a disputa política. Os fascistas então são colocados no “Bloco Nacional”, um grupo político diverso, porém de maioria liberal, e conseguem cadeiras no parlamento.

Mussolini, já com ambições de chegar ao poder, ensaia aproximações com a monarquia, industriais e igreja. Apesar de ter sido anti-monárquico na fase anterior, ele identificava essas aproximações como necessárias para a pretensão de liderar. Assim, começou sua campanha para conquistar esses aliados. Em discurso no parlamento, Mussolini afirma que o fascismo não tinha “lado”, mas declarava que a sua política seria liberal e não socialista.<sup>8</sup> Os acontecimentos da época contribuíram para uma aproximação com a Igreja. Com a morte do Papa Bento XV (1914 a 1922), o posto foi sucedido pelo Papa Pio XI, que era conhecido por ser conservador e anticomunista, facilitando a comunicação entre os grupos.

Em 1922, com a esquerda e outras alas políticas divididas e fracas, Mussolini declara que havia chegado a hora do fascismo “assumir suas ‘responsabilidades’” (Sassoon 2009:135). Com o partido já com assentos no parlamento, o movimento tomou a cidade Milão, forçou vários prefeitos a renunciarem aos cargos e iniciou a Marcha sobre Roma. O primeiro ministro da época, Luigi Facta, resolveu intervir pedindo ao Rei que declarasse estado de sítio. O Rei, Vitor Emanuel III, não assinou a reivindicação e, além disso, solicitou à Mussolini que formasse o novo governo.

---

<sup>8</sup> Quando Mussolini virou primeiro ministro, indicou um liberal para ministro das finanças, Alberto de Stefani, que privatizou quase tudo e bloqueou o aumento do salário durante o regime fascista.

Sassoon (2009) escreve que poucas pessoas se deram conta realmente do que estava acontecendo, dos direitos que seriam retirados e limitados. Eles toleravam os atos de violência com a justificativa que seriam temporários ou decorrente de circunstâncias especiais. Quando Mussolini assumiu “ouve-se um coro de aprovação, oscilando entre o franco entusiasmo (os nacionalistas e a direita em geral) e a aceitação resignada do fato como um mal necessário (os liberais)” (Sassoon 2009: 145)

Após a ocupação do poder pelos fascistas, os partidos foram dissolvidos, os sindicatos aglutinados em uma confederação nacional do sindicato fascista, um tribunal especial para a defesa do Estado fascista foi criado para tratar dos opositores e dissidentes, a liberdade de imprensa foi suprimida, uma polícia secreta foi criada para reprimir o anti-fascismo, um novo código jurídico foi criado e os manuais escolares passaram a ser submetidos ao controle do governo. Esse regime durou 21 anos na Itália.

### **O que é Fascismo?**

O fascismo é camaleônico e parasitário, usando diversas ideologias, se necessário for, para a caminhada em direção ao poder. Existe por isso uma dificuldade em defini-lo. Ele se apropria de símbolos históricos, *slogans*, tradições, mitos, heróis, oratórias e outros elementos da sociedade com o objectivo de apelar ao sentimento das massas e reunir consenso em seu redor. Ele difere quando está na condição de movimento social de disputa e quando está na condição de poder.

Podemos destacar como seu elemento essencial a sua retórica populista. Há uma exaltação da corrupção e desmoralização do governo, salientando as fraquezas das instituições e da economia para a nação. Apesar desses elementos não serem exclusivos do fascismo, eles são usados por ele como uma promessa de mudança. Porém na chegada ao poder não há uma mudança na conjuntura, apenas uma manutenção para que essas condições estejam sobre o seu comando, sempre de forma autoritária, hierárquica e elitista.

Desse modo, sua dinâmica se caracteriza por uma mistura de ideias políticas, não importando que essas ideias sejam contraditórias ou não, e por uma governança essencialmente autoritária. Algumas das contradições ocorridas no caso italiano foram afirmações de que o fascismo seria algo revolucionário, insistindo contudo na sua lealdade para com a monarquia; afirmações de lealdade ao exército, ao mesmo tempo que tinha a sua própria milícia; uma aproximação à igreja, ao mesmo tempo que “pregava” a violência; a



defesa de um contrato estatal rígido ao mesmo tempo que realizava os desígnios dos industriais.

O conceito de fascismo é citado de três formas na história e literatura, como podemos perceber nas leituras de Umberto Eco no artigo “Ur- Fascism”, Walter Lauquer no livro *Fascism: Past, Present, Future* e Eric J. Hobsbawm em *A era dos extremos*. O primeiro é o fascismo associado somente ao seu nascimento na Itália, mesmo existindo outros regimes ditatoriais semelhantes. O segundo defende que além do exemplo italiano, seria igualmente fascista o regime nazista alemão. O terceiro acredita que todos os movimentos ou regimes que compartilham uma base comum com o fascismo italiano — semelhanças ideológicas, critérios de organização e objetivos políticos — podem ser chamados de “fascistas”.

Apesar do termo ser usado de formas distintas por diferentes pessoas, podemos afirmar que o fascismo é um regime autoritário de dominação apoiado em um sentimento de decadência e na afirmação da existência de uma crise nacional, para a qual defende que não há uma solução que possa ser alcançada tradicionalmente. Assim, o fascismo oferece o monopólio de representação política exercido por um partido político único de massas que, em sua estrutura, é estabelecido hierarquicamente. Nele, é fundada uma ideologia onde um único líder, sozinho, é capaz de liderar e reconstruir os valores nacionais, exaltando a coletividade nacional, se apoiando nos valores do individualismo liberal, mas também nas ideias comunais do socialismo, comunismo e anarquismo. Estabelece como ideal a colaboração de classes de forma corporativista, deixando-as estagnadas, traduzindo-se, assim, em um regime contrarrevolucionário que despreza a luta de classes.<sup>9</sup>

Sua ambição imperialista também é um fator na sua definição. Acredita que um povo tem direito à dominação sobre o outro, pois impera a ideia de que os mais fortes teriam o direito de dominar os mais fracos. Há uma convicção de que todas as ações, até as ações excedentes, são justificadas pela crença de ser um grupo injustiçado (grupo que pode ser racial, nacional, religioso ou a junção de alguns deles). As suas ações seriam, desse modo, uma espécie de justiça.

Como proclama ser uma nação “forte”, defende que a condição de ser “oprimido” e de inferioridade não pertence ao seu povo, devendo desse modo reverter a situação. Para se estabelecer como nação “forte”, necessita mobilizar as massas para que se estenda a

---

<sup>9</sup> Ver “O que é Fascismo? - Conceitos Históricos” do historiador Icles Rodrigues. Disponível em seu blog <<http://leituraobrigahistoria.blogspot.com/2017/02/o-que-e-fascismo-conceitos-historicos.html>> (Último acesso em 23/09/2019).

influência a favor do regime. Para isso, é necessário que tenha um aparelho rígido para operar o controle das informações para as massas.

Na orientação econômica o fascismo intervém na economia de modo que ela permaneça acima de tudo privada. O partido articula de modo a sempre ter o controle de forma integrada das relações econômicas, sociais, políticas e culturais, num critério autoritário ou totalitário. Sua orientação sempre enfatiza os valores tradicionais, se contrapondo ao desenvolvimento da modernidade, recriando um passado a partir de invenções das tradições (ver Hobsbawm e Ranger, 1984).

O fascismo cria-se a partir da crise no Estado, trazendo respostas simples para a sua resolução, apelando a uma retórica populista dirigida à população. Há uma rejeição da modernidade e do modo como as mudanças estavam acontecendo abruptamente na época da sua ascensão. O fascismo era algo novo e original, apesar de fazer uso de práticas comuns no passado. Estas foram empregues de novas formas, recheadas de contradições no seu funcionamento.

### **2.2.1. Capitalismo à moda brasileira**

O Brasil passou por uma fase colonial em que a sua função era, basicamente, a de permitir a extração de riquezas por Portugal, Holanda e Inglaterra (Galeano 2010)<sup>10</sup>. A sua economia e organização social desenvolveram-se com base numa forte herança colonial. A sua exportação ainda é na sua maioria de bens primários e dificilmente poderia desenvolver-se para um modo de produção mais elevado e lucrativo dentro do modelo capitalista sem aumentar os custos de produção a níveis bastante altos (Fernandes 2009, 2008). Porém, o que podemos ver ao longo da história do Brasil é a falta vontade para tal investimento.

Nos seus livros *Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina* (2009) e *Sociedade de Classes e subdesenvolvimento* (2008), Florestan Fernandes identifica o capitalismo no Brasil e na América Latina como um tipo idealizado para priorizar a estabilidade, comportando transformações equilibradas, fazendo com que o desenvolvimento também seja apenas “equilibrado”. O autor traz o conceito de *capitalismo dependente* para explicar o subdesenvolvimento brasileiro e explica como a classificação dos indivíduos na

---

<sup>10</sup> No capítulo “Contribuição do ouro do Brasil para o progresso da Inglaterra” de *As veias abertas da América Latina*, Eduardo Galeano aponta como a Holanda e a Inglaterra (principalmente) que eram campeãs do tráfico de escravos, se apossaram, presume-se, de mais da metade do metal destinado, pelo sistema colonial, à coroa portuguesa.

sociedade brasileira é mais complexa pois carrega outros fatores decisivos além do fator econômico.

O capitalismo é uma das fases do desenvolvimento brasileiro, um país que já foi marcado por ser uma colônia de extração. Porém Fernandes é cético quanto ao facto de (apenas) uma virada econômica poder fazer o país sair do seu subdesenvolvimento. Para o autor deve-se atentar também ao desenvolvimento social que é marcado por questões de classe, gênero e raça. O autor nega que a “história se faz”, ou seja, que ela se determina automaticamente. Para o autor a história é feita coletivamente pelos homens sobre a ordem vigente, a ordem capitalista, e ela é determinada em várias escalas: local, regional, nacional e mundial. Assim, Florestan Fernandes não atribui o subdesenvolvimento brasileiro somente à dominação externa. O fardo da dependência externa é possibilitado e encorajado por uma dominação interna que realiza essa articulação entre burgueses de economias hegemônicas e os locais. Desse modo, há uma dominação externa que se duplica com a dominação interna, traduzindo-se numa dupla carga para o povo oprimido:

A dominação externa se duplica na dominação interna e os setores sociais dominantes internamente super exploram e, conseqüentemente, super dominam a massa da população – população trabalhadora e população excluída – para garantir seus próprios privilégios e a partilha de excedente econômico com as burguesias das economias hegemônicas (Limoeiro-Cardoso 1997: 3-4)

Florestan Fernandes (2009, 2008) analisa a estratificação social brasileira para entender como funciona a dependência e, assim, o subdesenvolvimento do país. A estratificação social, forma de classificação dos indivíduos e grupos sociais a partir da análise da distribuição desigual de renda, poder e prestígio, é no Brasil do tipo classista, que significaria que o indivíduo é definido pelo papel social que desempenha no mundo do trabalho. Porém, o que Florestan Fernandes detecta no país é que esse modo vai muito além dos limites da classe e que as questões sociais envolvem questões étnicas e de gênero (também presentes em outros países). O modo como a burguesia opera contribui para a perpetuação do subdesenvolvimento do país.

O capitalismo da América Latina é idealizado para priorizar a estabilidade e comporta, assim, transformações equilibradas. No entanto, esse capitalismo encara tensões e conflitos como se essa fosse a “normalidade” nesta região. A elite brasileira não tem interesse em constituir uma autonomia em relação ao mercado internacional. Assim, ela segue repartindo os seus lucros com os burgueses hegemônicos, mantendo a sua dependência.

Nessa ação se mantém e amplia a exploração dos trabalhadores e dos condenados ao desemprego e à super-exploração<sup>11</sup>. Florestan entende que a situação chegou a um nível que “não mais garante na América Latina a integração, a estabilidade e a transformação equilibrada de ordem social inerente à sociedade de classes”. E ele vai além, dizendo que esse capitalismo é incompatível com a universalidade dos direitos humanos (Limoeiro-Cardoso 1997: 6).

Na “autocracia-burguesa”, nome que o próprio Florestan Fernandes deu para descrever o funcionamento de um contexto onde há um grupo burguês que domina o Estado, não importa quem está no poder por meio de eleições. O subdesenvolvimento do país o mantém estagnado nessa democracia restrita que incentiva a não-participação popular. E o capitalismo com elementos arcaicos continua com resquícios do Brasil-colônia. O maior exemplo que Fernandes apresenta é do povo negro no Brasil que apesar de liberto da escravidão, nunca foi realmente integrado na sociedade, e é desse modo obrigado, na sua maioria, a viver à margem da sociedade pelo racismo cultural.

Organizando-se para obter suas “vantagens relativas”, a burguesia brasileira (como a parte latina da América) condena as classes mais baixas a viver na miséria, limitando-as na sua participação econômica, cultural e política. Portanto, o subdesenvolvimento brasileiro se traduz na obediência burguesa local ao imperialismo.

Para Florestan Fernandes (2009, 2008), a classe trabalhadora brasileira ainda não está organizada para um processo revolucionário contra essa exploração. O autor entende que a situação revolucionária no país é bastante complexa, pois os proletários e trabalhadores rurais possuem uma acumulação de sentimentos negativos de si mesmos, por serem filhos de pessoas escravizadas, de imigrantes “que não tiveram vez” e dos “miseráveis da terra” que nasceram pobres numa sociedade subdesenvolvida. A burguesia local trata de reforçar sempre que pode esses pontos negativos na cultura, surgindo assim o chamado “complexo vira-lata”. Esse termo usado por Nelson Rodrigues<sup>12</sup> para descrever a inferioridade em que o brasileiro se coloca em relação ao mundo, desvalorizando a própria cultura e produtos nacionais, se enquadra para descrever o comportamento da burguesia local que faz questão de contaminar as massas populares com esse complexo em um nível ainda mais avançado.

---

<sup>11</sup> Florestan detectou um grupo que não era acolhido dignamente pelo mercado: os condenados. Eram trabalhadores super-explorados pelo sistema de classe, gênero e cor estabelecido no Brasil.

<sup>12</sup> Nelson Rodrigues foi um dramaturgo e escritor brasileiro tido como um dos mais influentes do Brasil. Nasceu em 1912 e morreu em 1980.

Para evitar ganhos populares e assim continuar na sua segurança econômica, a burguesia deve restringir o acesso das massas a serviços e instituições que possam aumentar a sua mobilidade na estratificação social brasileira. A burguesia procura desse modo evitar que possa haver uma participação política que ameace a cômoda posição de capitalista dependente que ocupa.

A grande área que é vigiada por esse grupo é a educação pública. Se alguém tiver um nível educacional superior, sua chance de ganhar um emprego melhor aumenta e há maior chance de haver uma mobilidade de classe ascendente e de entender a sociedade através de uma perspectiva crítica, algo que não é interessante para os burgueses brasileiros. Por essa razão, Florestan Fernandes foca bastante também em seus estudos a educação pública, o que de certa maneira se harmoniza com a perspectiva de Gramsci, sobre a questão da educação como cenário de mudanças sociais.

### **Realidade brasileira durante o trabalho de terreno**

Vindo de um cenário político de dois governos de centro-esquerda, o último interrompido por golpe, o Brasil estava num exato momento de transição. Os avanços no campo da mobilidade social, as políticas públicas de inclusão econômica e racial no sistema educacional superior (que era um espaço geralmente ocupado pelas elites) e a redução da pobreza extrema no país, foram realmente significativos. Porém, esse governo não mexeu nas estruturas da “autocracia burguesa”, como Florestan Fernandes denominou o grupo que realmente comanda o país. Sem entrar num aprofundamento desse governo, apenas irei pontuar alguns detalhes importantes para o debate atual que interferiram nas considerações obtidas das saídas de campo.

O primeiro evento é o golpe que as organizações de direita — conjuntamente com a burguesia — aplicou para tirar essa esquerda do poder. Na minha perspectiva não aplicaram o golpe por recearem perder a hegemonia, pois o governo do Partido dos Trabalhadores (PT) não ameaçava em nada essa hegemonia, mas por quererem demarcar exatamente cada indivíduo em sua classe social, à maneira do capitalismo “à brasileira”, ou seja, com um saudosismo das particularidades coloniais.

Para desacreditar o governo do PT, foi se fortalecendo uma campanha de ataque ao governo em mídias sociais, na pequena, média e grande imprensa e em canais alternativos de divulgação de notícias, nem sempre isentos. A ideia central divulgada era a de que o governo não tinha o controle do país, surgindo uma ideia de crise agravada. A par dessa campanha,

surgiram grupos que constatavam que a sociedade estava avançando muito rapidamente com mudanças sociais alargadas, com a inclusão de pautas para discussão de direitos dos LGBT, negros e direitos das mulheres, num cenário que antes era tradicionalmente dominado por uma elite branca e heterossexual que se sentiu incomodada.

Assim, gostaria de levantar alguns dos tipos de posições anti PT que se consolidaram nesse cenário. Há alguns tipos diferentes de ódio ao PT: a associação totalmente equivocada que fazem do partido ao comunismo; o discurso de que é o partido mais corrupto do Brasil, chegando até a parecer que ele inventou a corrupção no Brasil; e o ódio às suas políticas de inclusão.

Na narrativa criada, o ódio é direcionado não só ao PT, mas a toda a esquerda, numa tentativa de tirar a esquerda da disputa política. Um dos erros do PT foi a ingenuidade de acreditar na política de conciliação de classes. Nesse tipo de política foram feitas melhorias para a população, como a retirada do país do “mapa da fome” feito pela ONU<sup>13</sup>, mas ao mesmo tempo foram feitas concessões à política da direita. Como resultado houve lucros record por parte dos bancos durante o governo Lula<sup>14</sup>. O PT também teve sua participação na construção de um cenário desfavorável para si quando se colocava como única alternativa de esquerda para a disputa política. Contribuiu, assim, para um cenário de extremos, um cenário de “ultra-política” (Fernandes 2017)<sup>15</sup> que a extrema-direita também estava construindo.

A prática do PT de se proteger excessivamente das críticas sem as ouvir de modo a superá-las, foi um dos pontos cruciais para o cenário de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff. Nesse caminho, o PT começou a enfraquecer a oposição de esquerda com a acusação de que as críticas ao governo fortaleceriam a direita no país e que sem apoio não aconteceriam as mudanças sociais necessárias para a almejada justiça social. Outra prática do partido foi a acusação de que todo grupo insatisfeito com as práticas do partido era formado por pessoas que não aceitavam as mudanças sociais pautadas pelo partido. Apesar de existirem grupos mais extremistas, existiam também pessoas que simplesmente estavam

---

<sup>13</sup> Em 2014 o Brasil conseguiu sair do mapa da fome segundo relatório das Organização das Nações Unidas para a Alimentação e Agricultura Familiar (FAO), Assim, alcançou um dos oito Objetivos de Desenvolvimento do Milênio que as Nações Unidas com prazo até 2015.

<sup>14</sup> Ver matérias da Veja e do Globo sobre o assunto:

<https://veja.abril.com.br/economia/bancos-lucraram-8-vezes-mais-no-governo-de-lula-do-que-no-de-fhc/> (Último acesso em 18/09/2019).

<https://oglobo.globo.com/economia/na-era-lula-bancos-tiveram-lucro-recorde-de-199-bilhoes-2818232> (Último acesso em 18/09/2019).

<sup>15</sup> Ver mais no capítulo 5, “Depoliticization: ultra-politics”, da dissertação de doutorado *Crisis of Praxis: Depoliticization and Leftist Fragmentation in Brazil* de Sabrina Fernandes (2017).

desacreditadas da política porque a associavam à corrupção. Essas pessoas, que poderiam ser disputadas pela esquerda, foram afastadas.

Colocando as pessoas que tinham questionamentos sobre “a maneira” como eram feitas as mudanças no mesmo grupo daquelas que odiavam a ascensão dos oprimidos e ignorando as críticas vindo da esquerda, o PT pareceu transmitir convivência com a política estruturada no país e com a corrupção. Assim, desagradando os setores de direita e esquerda, e a burguesia brasileira vendo uma oportunidade de instaurar práticas mais liberais de governar (apesar de lucrar como nunca nos governos do PT), desencadeou-se o *impeachment* em 2016 da presidente Dilma Rousseff. Podemos especular que essa foi uma jogada política da burguesia para a preservação do seu capitalismo dependente e da segurança dos seus lucros, sob pretexto de apontar uma “solução” para melhorar o Brasil.

### **O impeachment de Dilma Rousseff**

Para contextualizar o golpe, podemos traçar como ponto inicial o desempenho do Brasil frente à crise econômica de 2008. O país passa quase que ileso a essa crise. Esse resultado foi alcançado em grande parte pelo agrupamento dos países emergentes do BRICS<sup>16</sup> (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul), evitando uma exposição excessiva na economia internacional em crise. Dentro desse grupo, Rússia e China, particularmente, se fortaleceram com essa crise. Ao contrário do Brasil, esses países possuem uma independência do Fundo Monetário Internacional (FMI). O Brasil, como já mencionado, possui uma burguesia subserviente ao mercado internacional.

O Brasil, como grande exportador de soja e minério de ferro, se aproveita dos altos preços dessas mercadorias no mercado internacional para atingir em 2010 o seu maior avanço do PIB (Produto Interno Bruto) dos últimos 20 anos. Porém houve uma mudança no cenário internacional nos preços das mercadorias interferindo na economia do país. A figura de Luiz Inácio Lula da Silva na presidência do país, com grande influência e popularidade, passava a confiança fundamental para dar continuidade à segurança da economia brasileira. Durante o período de crescimento econômico e após a crise internacional de 2008, houve um incentivo

---

<sup>16</sup> Sigla em inglês para o grupo formado pelos países emergentes: Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul (*South Africa*). Fundado em 2006, tem como objetivo a cooperação mútua para avanços econômicos nesses países. Desde 2009, os Chefes de Estado e de governo do agrupamento se encontram anualmente. Ver mais no site do governo brasileiro: <http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/politica-externa/mecanismos-inter-regionais/3672-brics> (Último acesso em 20/09/2019)

para o consumo interno estimulado pelo governo para evitar que o país caísse na recessão que vários outros países se encontravam. Medidas como redução dos juros, o aumento da oferta de crédito e o aumento da renda do brasileiro foram colocadas em prática durante os governos de Lula e Dilma.<sup>17</sup>

Porém o incentivo não dinamizou a economia como se esperava, resultando em um desequilíbrio nas contas do país, como aponta Bruno de Conti, professor do Instituto de Economia da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), para o portal de notícias do G1<sup>18</sup>. O contexto de incerteza fez com que as empresas brasileiras se desinteressassem de usar o dinheiro economizado de isenção fiscal para investimentos durante o mandato de Dilma. As empresas resolveram conter o dinheiro. Além de não impulsionar a economia como esperado, o governo deixou de arrecadar um montante considerável em tributos.<sup>19</sup>

Além do campo econômico, houve fatores políticos durante o primeiro mandato do governo Dilma que desestabilizaram a sua aprovação popular. Em 2013 houve notórias manifestações contra o aumento das passagens por todo o país. Com a adesão de diversos grupos de ideologias diferentes, foram adicionadas pautas de reivindicações bem amplas. As manifestações fugiram do controle dos seus organizadores originais que eram grupos em favor da extinção da tarifa em transportes públicos – tendo como principal organização o Movimento Passe Livre (MPL). Começou uma reivindicação pedindo o expurgo do que entendiam como “política viciada” e suja no Brasil. A mídia, que no primeiro instante não dava destaque às manifestações, passou a noticiá-las de forma considerável, mostrando-se simpática a elas.

Assim como a Primavera Árabe<sup>20</sup> desestabilizou governos em pontos estratégicos no mapa econômico mundial, as Jornadas de Junho – nome com qual as manifestações de junho de 2013 ficaram conhecidas – também abalaram o desenvolvimento do Brasil como país emergente. Dilma herdou de Lula um país em ascensão econômica que se estabiliza durante o seu mandato, assim, deixando de crescer em números recordes. O desaceleramento da economia em união com a crise política iniciada com as manifestações de 2013 provoca uma

---

<sup>17</sup> Informações retiradas pelo portal de notícias do G1. A matéria completa pode ser acessada pelo site: <https://g1.globo.com/economia/noticia/brasil-enfrenta-pior-crise-ja-registrada-poucos-anos-apos-um-boom-economico.ghtml> (Último acesso em 20/09/2019).

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> A Primavera Árabe foi a onda de protestos, revoltas e revoluções contra governos do Oriente Médio que começou em 2010 e se estendeu até meados de 2012. A revolta era pela falta de liberdade e pela falta de democracia nos países. As mídias sociais foram muito utilizadas para a divulgação e organização dos protestos.



queda na popularidade de Dilma entre os brasileiros. De 79% de aprovação em março de 2013 o número cai para 55% em junho do mesmo ano.<sup>21</sup>

Com as medidas econômicas para agradar o mercado não obtendo bons resultados e com sua popularidade enfraquecida, havia a expectativa da saída desse governo por vias democráticas em 2014. Grupos de direita se organizaram para desacreditar o governo do PT. Eles apoiavam diretamente o candidato de oposição Aécio Neves do PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira). Surgiram grupos como o MBL (Movimento Brasil Livre) e o Movimento Vem pra Rua que articulavam campanhas contra o governo.

Entretanto, as eleições de 2014 reelegeram a presidente Dilma em uma disputa acirrada. Durante campanha, a presidente apelou aos ganhos sociais que o Brasil obteve no período do governo do PT e prometeu ampliar os investimentos nas políticas de redistribuição de renda. Assim, conseguiu apoio dos movimentos sociais e da esquerda em geral. Porém a mobilização da direita criada para retirar a presidente pelas urnas foi mantida após as eleições. Ainda naquele ano surgiram novas manifestações contra o governo Dilma, dessa vez sem a diversidade ideológica de 2013. Foram para as ruas grupos de direita, extrema-direita e uma classe média que não estava satisfeita com a política de redistribuição de renda, mesmo que de forma limitada, promovida pelo PT. As manifestações tiveram cobertura da mídia de forma intensa. A principal emissora de TV do país, a Rede Globo, parava a sua programação para transmitir os protestos ao vivo.

Em paralelo à organização nas ruas, foi colocada em prática uma nova fase da Operação Lava Jato pela Polícia Federal brasileira. A Operação Lava Jato tinha a intenção de apurar esquemas de corrupção pública. Porém, o seu foco permaneceu investigar aliados do governo do PT. A mídia expôs entusiasmadamente todos os investigados relacionados ao governo, enquanto blindava a oposição.

Durante as investigações da Lava Jato, houve um desentendimento do PT com o então presidente da Câmara dos Deputados Federais, Eduardo Cunha do PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) – partido que compunha base do governo. Ele era investigado por corrupção. Quando ele não obteve apoio do governo ao tentar impedir que essa investigação fosse adiante, começou a articular a saída de seu partido da base aliada ao governo. O governo do PT perde com isso a sua maioria na câmara.

---

<sup>21</sup> Números retirados da matéria da BBC Brasil. A matéria completa pode ser acessada em: <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150318\\_dilma\\_aprovacao\\_reprovacao\\_cc](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150318_dilma_aprovacao_reprovacao_cc)> (Último acesso em 21/09/2019)

Após o desentendimento, Eduardo Cunha autoriza o processo de *impeachment* ainda no primeiro ano do segundo mandato de Dilma.<sup>22</sup> A partir desse momento, consolida-se o espetáculo midiático em apoio à Lava Jato, aos protestos dos grupos de direita nas ruas e ao processo de *impeachment*. Carlos Eduardo Martins, para o *blog* da Boitempo<sup>23</sup>, afirma que havia uma articulação entre a Rede Globo de televisão, setores do grande capital internacional e nacional, a maioria do Parlamento brasileiro e segmentos do Poder Judiciário e do Ministério Público. O *impeachment* ocorreu de forma definitiva em 31 de agosto de 2016.

### **Comparação ao fascismo italiano**

Durante o campo, o Brasil presenciava um cenário de incerteza na política. Às vésperas de uma eleição onde a extrema-direita estava fortalecida, podemos estabelecer alguns pontos de semelhanças com as referências que já foram citadas daqui da implantação do fascismo na Itália.

Assim como na Itália, houve uma criação de movimento não ligado institucionalmente a um partido e que estimulava a descredibilidade da “velha política”. Na Itália este movimento foi a *Fasci Italiani di combattimento*. No Brasil alguns grupos surgiram, mas os principais foram o Movimento Brasil Livre (MBL) e o grupo dos seguidores do auto-intitulado filósofo Olavo de Carvalho. Assim como na Itália, os grupos brasileiros tinham meios de propagação de suas ideias. O grupo italiano tinha uma imprensa própria de meio impresso. Os brasileiros tinham as mídias sociais, de um modo geral. E, no Brasil, muitas dessas ideias eram distribuídas a partir da prática *do firehosing*, que nada mais é que o despejamento em massa de uma notícia tendenciosa que não possui um compromisso com a verdade, apenas visa manipular e dominar as ideias das massas.

A fragmentação da esquerda também é um ponto presente nas duas circunstâncias. A divisão dos socialistas na Itália pode ser comparada superficialmente à divisão dentro do PT que, com a saída de dirigentes mais à esquerda, originou um novo partido, o Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), logo no início do primeiro mandato do PT.

---

<sup>22</sup> Ver matéria do portal de notícias do G1:

<<http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/12/eduardo-cunha-informa-que-autorizou-processo-de-impeachment-de-dilma.html>> (Último acesso 21/09/2019).

<sup>23</sup> Disponível em

<<http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/12/eduardo-cunha-informa-que-autorizou-processo-de-impeachment-de-dilma.html>> (Último acesso em 21/09/2019)

Outro aspecto é a defesa da soberania nacional. Ambos os movimentos ofereciam respostas fáceis para as massas, apostando no populismo como retórica. No artigo “A guerra que estamos perdendo”, Alvaro Bianchi (2016) descreve como a sociedade brasileira foi controlada pelo tradicionalismo comportamental, pelo conservadorismo político, pelo liberalismo econômico e pelo fundamentalismo religioso. Ele descreve que apesar das correntes antagonistas desses comportamentos serem mais fortes e visíveis no período, o campo cultural moldado pelo consumo impõe cada vez mais programas de televisão que mostram criminalidade e pobreza, músicas de ostentação<sup>24</sup> (expondo um estilo de vida oriundo de riqueza econômica), e igrejas que se misturam na política, influenciando os votos de candidatos que seguem a cartilha conservadora e oferecendo candidatos da própria igreja que disputam eleições.

Nesse cenário, o individualismo e a falácia da meritocracia no Brasil crescem, tomando até espaço a ideologia do “darwinismo social”, que é algo pertencente ao século XIX. Assim, crescem discursos homofóbicos, machistas, racistas, autoritários e elitistas. Tenta-se, assim, instituir uma ideia de tradicionalismo e conservadorismo que é abraçada por parte das grandes mídias e por alguns influenciadores digitais<sup>25</sup>, onde a autonomia e emancipação não são divulgadas como demandas, e ao invés delas é defendida a heteronomia e a sujeição (Bianchi 2016).

Gramsci, nesse cenário, é constantemente atacado por parte dessa direita comandada por Olavo de Carvalho, que difunde a teoria da conspiração do “marxismo cultural”. Nessa imaginação a estratégia marxista se desligou do possível consenso de criar o ambiente revolucionário a partir da organização dos trabalhadores e uma guerra armada para a tomada de poder, colocando no lugar uma teoria que sugere que o marxismo agora esteja investindo toda a sua força no campo cultural, focando em “destruir valores tradicionais e enfraquecer a sociedade através disso”, como aponta a socióloga Sabrina Fernandes (2018)<sup>26</sup> ao tentar explicar o que esse grupo acredita.

---

<sup>24</sup> Músicas que valorizam estilos de vida de muito luxo, poder ou riqueza. Dessa forma propaga o individualismo e consumismo.

<sup>25</sup> Pessoas que possuem milhares de seguidores em suas mídias sociais como Instagram e YouTube.

<sup>26</sup> Sabrina tenta entender e explicar os fundamentos dessa teoria em vídeo divulgado na plataforma online de partilha de vídeos do YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=crv-p9Rjhbo>). Um dos objetivos da socióloga é disputar o espaço das mídias sociais que estavam sendo dominadas pela direita que propaga o ódio às ideologias de esquerda.

O foco de Gramsci na educação crítica é descrito por esse guru de extrema-direita como “um professor que cria vigaristas”, que tem como objetivo destruir os valores morais e tradicionais da sociedade, causando pânico para quem ouve e acredita nessa falácia. Os difusores dessa teoria colocam pautas progressistas liberais como pautas exclusivamente de esquerda, como a descriminalização do aborto, do uso da maconha, o ensino da educação sexual e a garantia do Estado Laico, estabelecendo um temor à modernidade e ao progresso. Assim, estagnando a sociedade através do medo da rapidez das mudanças que estariam acontecendo, faz pensar que a sociedade se iria arruinar se abrisse espaço a essas práticas.

Com mais essa informação, podemos colocar também a rejeição das pautas progressistas que acompanham a modernidade como arma tanto do movimento fascista na Itália, quanto da extrema-direita brasileira. Essa rejeição da modernidade é acompanhada da fabricação do medo a partir de ideias que muitas vezes não correspondem à realidade vivida. No contexto italiano havia uma abominação à velocidade das mudanças desde a Revolução Francesa. No Brasil se abomina a ascensão da discussão dos direitos de negros, gays e pobres, pois essa ascensão poderia desfigurar a estrutura econômica-racial do capitalismo brasileiro.

Os aspectos que diferem da realidade do fascismo italiano são, na minha perspectiva, a violência e a mídia. Não que o movimento brasileiro não tenha um “apreço” por práticas violentas, mas a violência além de ser exercida por grupos de poder (que os canais midiáticos chamam de “paralelos”), e em especial no Rio de Janeiro por milícias e traficantes de droga, é também exercida abertamente pelo próprio Estado. Apesar da convivência da política italiana com os crimes de violência cometidos pelos fascistas da época, sempre demorando para chegar aos locais de crimes e nunca prendendo ninguém, por exemplo, a polícia do Rio de Janeiro, local onde é feito o trabalho de terreno para essa dissertação, atinge um outro nível de convivência chegando, por vezes, a apertar o gatilho. Tudo isso ligado ao discurso de que a segurança pública será instaurada pela eliminação de marginais, pessoas que vivem à margem da sociedade.

Em ambos os contextos, a “vontade de matar” é alimentada por um discurso de ódio pregado pela ideologia de que o “outro” é o problema. No caso do Rio, são os marginais. São considerados marginais aqueles que estão à margem da sociedade, como traficantes de droga, “batedores de carteira”, assaltantes. Porém, as delimitações para se definir quem são esses sujeitos se cruzam com o racismo impregnado na sociedade brasileira, fazendo a população negra e indígena sofrer constantemente enquanto marginal. Para eliminar o problema, segue-se a lógica simples da eliminação, não havendo qualquer preocupação com pessoas e direitos

humanos básicos, e instalando, assim, a barbárie, com diferentes particularidades em cada situação.

A imprensa é uma outra realidade onde há algumas diferenças entre a ascensão do fascismo na Itália e o contexto brasileiro de surgimento de uma força reacionária. Na Itália a imprensa apoiava esse movimento, como já dito no capítulo, pois pensava-se que seria útil para retirar os socialistas da disputa política; mais tarde os fascistas poderiam ser retirados do poder. No Brasil a imprensa é dividida. Porém, há um processo de pós-política, que consiste na ideia de que a política historicamente constituída por direita e esquerda estaria ultrapassada (apesar das partes que sugerem essa ideia estarem sempre ligadas às ideias neo-liberais) e de que os brasileiros precisariam de algo novo na política.<sup>27</sup> Essa concepção de pós-política acabou respingando também na imprensa dominante, que o movimento extremista de direita desacreditou completamente), fazendo com que a propagação das suas ideias se desse de forma alternativa, nomeadamente através das redes sociais — considere-se por exemplo o ataque à TV Globo e a jornais como o *Estadão*, mesmo eles sendo mídias burguesas. Assim, a extrema direita (des)informa o seu público com notícias de sua escolha ou *fakes news* circulando através de mídias sociais, plataformas virtuais e utilizando da prática do *firehosing* para “viralizar” e chegar a mais pessoas, como mencionado anteriormente.

O ataque desses grupos à mídia burguesa mais influente do Brasil, a Rede Globo, faz aumentar a influência da segunda estação nesse ramo, a Rede Record, controlada por uma igreja evangélica de grande porte, que defende a moral e o costume judaico-cristão. Esse fortalecimento nos remete novamente ao texto “A guerra que estamos perdendo”, onde o autor descreve esse estabelecimento do conservadorismo e do fundamentalismo religioso como um dos riscos à liberdade e ao pensamento crítico.

Assolado por uma ideia de “ultra-política” e, ao mesmo tempo, de pós-política (“nem esquerda e nem direita”), o Brasil se encontrava num ambiente incerto às vésperas das eleições, com a extrema-direita e o seu candidato, Jair Bolsonaro, liderando as pesquisas de intenções de votos. Num país com um histórico de servidão ao imperialismo e que, assim,

---

<sup>27</sup> Ver mais no capítulo 4, “Depoliticization: post-politics”, da dissertação de doutorado de Sabrina Fernandes (2017). *Crisis of Praxis: Depoliticization and Leftist Fragmentation in Brazil*.

explora duas vezes mais a sua classe trabalhadora, o papel do *intellectual orgânico* contra-hegemônico é bastante necessário.

No entanto, a sociedade brasileira, de certo modo como a sociedade italiana contemporânea de Gramsci, está ansiando por uma resposta para o problema existente que impede a nação de crescer e prosperar. Porém, no Brasil, como vimos, o empecilho está atrelado ao capitalismo dependente que desencadeia a estratificação social estruturada de forma econômica-racial. Com a chegada e saída de um governo de centro-esquerda, ganham-se alguns direitos para a classe oprimida, mas também começa um processo de insatisfação com esse governo que prometia mudanças que não chegaram, construindo-se, assim, o cenário descrito até aqui.

Esse terreno pode não ser o mais receptivo para um *intellectual orgânico* contra-hegemônico, assim como na Itália fascista, e há uma onda de demonização da esquerda em geral. Pelas comparações feitas nessa seção, podemos enxergar alguns pontos semelhantes entre a ascensão do fascismo italiano e a ascensão da extrema-direita no Brasil. Mas o que me interessa de fato nessa análise é como esse cenário influencia a existência e o trabalho do *intellectual orgânico* no Brasil, especificamente na cidade do Rio de Janeiro. Tomo o meu interlocutor nesta investigação, o *rapper* Nyl MC, como estudo de caso.

### 3. Nyl MC e o *hip-hop* carioca

#### 3.1. Breve história do *hip-hop* nos EUA: surgimento, expressões artísticas e principais fundamentos

A origem do *hip-hop* está atrelada à história das pessoas negras e periféricas dos Estados Unidos da década de 1970. Tricia Rose aponta que o *hip-hop* reproduz e reinventa as experiências da vida urbana se apropriando simbolicamente do espaço urbano por meio dos seus códigos, atitude e estilo (Rose 1994: posição 538<sup>28</sup>). O *hip-hop* caracteriza-se enquanto prática expressiva que reúne expressões sonoras, corporais, plásticas e linguísticas. O movimento se formou em várias partes do mundo como uma manifestação subversiva de jovens que se identificam com a ousadia e o posicionamento de insubordinação encontrado no estilo, desenvolvendo comportamentos musicais que expressam suas críticas à realidade vivida em ambientes de injustiça explícita.

Segundo Cidra (2010), o *hip-hop* surge em Nova Iorque na década de 1970, influenciando o modo de agir e de pensar daqueles que se identificam com os seus códigos. São participantes ativos do movimento os DJs que fazem o manuseamento dos discos de vinil; os MCs (abreviação de mestre de cerimônias) ou *rappers* que usam um estilo poético e vocal falado com uma forte componente rítmica; o *grafitti* que seria a expressão plástica de pintura em spray; e o *break dance* que seria o gênero coreográfico.

Com a junção dos elementos DJ e MC se torna possível o desenvolvimento da arte do *rap*. Apesar de muitas vezes o *hip-hop* e *rap* serem empregados como sinônimos, o *rap* é caracterizado aqui como uma das manifestações dentro do movimento *hip-hop*. O *rap* é a prática de um “canto falado” (Silva 2012: 39) produzido pelo MC em cima de uma base musical comandada pelo DJ.

Há alguns nomes importantes para registrar o surgimento e consolidação do estilo. Um desses nomes é do DJ jamaicano Kool Herc, que ficou conhecido por ter trazido a prática de realização de festas ao ar livre, que era popular em seu país, para os Estados Unidos da América (EUA) (Silva 2012: 30). Ele também tem seu nome atrelado como criador do *break beat* que é o “sampleamento” de trechos de música gravada (Ibidem: 35). Outro nome de peso é o DJ Grandmaster Flash que é conhecido como criador da técnica do *scratch*, prática de conduzir o disco para frente e para trás com as mãos de forma veloz, com o atrito,

---

<sup>28</sup> Livro consultado em formato digital de edição kindle.

provocado entre a agulha e o LP, produzindo um som de disco sendo riscado. Afrika Bambaata é um outro nome importante para a história do *hip-hop*, sendo ele um dos introdutores da questão política no movimento. Afrika estimulava a não-violência entre os grupos rivais e estimulava também que esses grupos resolvessem as suas diferenças por meio da dança (Felix 2005).

Na década de 1970, nos bairros onde foi construído e consolidado o *hip-hop*, os bairros negros e latinos de Nova Iorque, mais especificamente no Bronx e Harlem, lugares que eram afetados por problemas sociais como pobreza, violência, racismo, tráfico de drogas, falta de infraestrutura e de educação, os jovens tinham as ruas, como principal espaço de lazer. O *hip-hop* de certo modo procurava através da sua expressão artística combater a violência física e simbólica. Silva (2012) aponta que muitos desses jovens compunham gangues locais que se confrontavam para o domínio de territórios de forma violenta. O autor explica mais sobre as gangues.

Na realidade, as gangues funcionavam como um sistema opressor dentro das próprias comunidades pobres, isto é, quem fazia parte de alguma gangue ou quem estava de fora, precisava— “respeitar” e, no limite, seguir os territórios e as regras impostas pelas mesmas. (Silva 2012: 30)

Portanto, foi nesse contexto que as expressões artísticas do *hip-hop* foram constituídas nos EUA. Com isso, diante da grande agitação dos eventos do estilo na região, foi criado em 1973 no Bronx a primeira instituição para organizar e difundir o movimento: a *Zulu Nation*. A organização visava estabelecer a “paz” entre os participantes do movimento e organizava “batalhas” artísticas para substituir os conflitos violentos que ocorriam.

Silva (2012) realça que desde o seu início o *hip-hop* chama a atenção por ser mostrar um movimento politizado. Ele evidencia a influência dos Black Panthers<sup>29</sup> (Panteras Negras) nos jovens negros nessa composição política do estilo. O movimento incitava os jovens negros de periferia a se organizarem e estudarem seus direitos judiciais para combater o racismo existente nas abordagens policiais nos guetos, além de se afirmarem como grupo organizado na defesa da cultura negra e no orgulho de ser negro nos EUA.

---

<sup>29</sup> Os *Black Panther* foram um coletivo organizado em Partido — em inglês *Black Panther Party* ou BPP (Partido dos Panteras Negras) — fundado em 1966 para a defesa dos guetos (bairros de maioria negra) da violência policial. Usava da resistência armada e tinha o socialismo revolucionário como direcionamento político. O grupo se dissolveu nos anos 1980.



Moura (2017) destaca também outras lideranças do movimento negro como Malcom X e Martin Luther King que também lutaram por igualdade no contexto racista estadunidense e demonstra como isso foi importante para a origem do *hip-hop* e essencial no seu compromisso como prática musical e cultural. Ele afirma que o *hip-hop* “pensa a sua historicidade e seu contexto social” (Moura 2017: 29).

O *hip-hop* está amplamente ligado à crítica social. Seus participantes estão, na maioria das vezes, refletindo sobre os problemas de ordem social, pensando em possíveis causas, consequências e soluções, qualificando o *hip-hop*, além de um movimento cultural evidente diante de todos os seus elementos, como um importante movimento intelectual para as periferias onde é praticado.

Nesse sentido, Nyl MC considera o *rap* como uma forma de narração alternativa da história contada do ponto de vista hegemônico e comenta em entrevista que:

(...) eu gosto muito de enxergar o *rap* como uma continuação do que se tem de matriz africana. Então, a história do povo africano, dos povos africanos, é muito na oralidade, no corpo, né? Acho que a coisa de verbalizar, de falar, é uma coisa de contar a nossa história. Principalmente quando a gente pensa que crescemos em diáspora, não sabemos nossa história, nosso sobrenome, não sabemos de que povo a gente veio direito, qual o nome do navio que trouxe a gente. Tem essa coisa de contar a história dessa galera que cresce nos territórios e tal, na cidade (Nyl MC 2018).<sup>30</sup>

Seguindo a mesma linha, a autora Tricia Rose (1994) apresenta o *rap* americano como uma forma de narração ritmada acompanhada por uma base rítmica. Ela conta que desde o seu início o *rap* articula os problemas e os prazeres da vida contemporânea do negro americano contados pela perspectiva pessoal dos *rappers*. O *rap* é uma expressão da cultura negra que prioriza as vozes dos guetos. Assim, o *rapper* se comporta como observador ou narrador do cotidiano periférico através das suas músicas (Rose 1994: posição 192). Portanto, o *rap* une a tradição da oralidade presente em muitas culturas negras em África e nas diásporas negras no continente americano, com tecnologias musicais avançadas que permitem utilizar a sua base rítmica de modo operacional em vários espaços.

Dentro dessa perspectiva, a autora americana aponta que, apesar de nem todo o *rap* se propor a ter uma crítica direta às formas de dominação, ele está envolvido em uma guerra simbólica com instituições e grupos que oprimem ideologicamente, simbolicamente e materialmente os afro-americanos. Oferecendo histórias alternativas à transcrição dominante da sociedade.

---

<sup>30</sup> A entrevista foi realizada junto com o Grupo Musicultura Maré em outubro de 2018. Mais informações no capítulo IV.

Com bastante frequência são oferecidas críticas incômodas às manifestações de poder por meio de piadas, histórias, gestos e música. Esses comentários sociais representam uma insubordinação ideológica que se relaciona com o *rap* (Rose 1994: posição 2010 e 2011).

### 3.2. O surgimento do *hip-hop* no Brasil

O *hip-hop*, como vimos, não pode ser classificado como algo essencialmente americano. Apesar de ter surgido em território norte americano, o *hip-hop* possui sua criação pela diáspora africana. Paul Gilroy, em sua obra “O atlântico negro”, aponta a cultura como peça fundamental para a formação da identidade negra. Incorporando o hibridismo como algo inerente à construção dessa identidade, Gilroy (2001) aponta que a mobilidade e trocas entre os continentes impulsionadas pela diáspora africana são aspectos centrais da música popular negra.

Silva (2012) defende que o *hip-hop* é um exemplo do que pode ser considerado globalização das culturas, pois temos aqui a ideia de “desterritorialização e a reunião daquilo que está territorialmente separado através da comunicação” (Silva 2012: 57-58). Ele afirma que isso é um dos resultados do capitalismo transnacional existente na era da globalização. Portanto, a circulação de informações nos eixos visuais, corporais e musicais que circulam de modo transnacional através do capitalismo faz com que a identificação da cultura *hip-hop* seja adotada de forma quase orgânica pelo jovem de periferia brasileira se pensarmos também nos elementos de identidade envolvidos.

Dessa forma, com o hibridismo da cultura negra junto com os elementos comerciais que o capitalismo, através da indústria musical, investe no *hip-hop*, obtemos um movimento bastante absorvido dentro de comunidades negras e de periferias, principalmente pelo seu público jovem. Apesar de conquistar também outros públicos, a identificação dos negros e periféricos com o movimento é bastante expressiva. Os relatos compartilhados nas letras e os elementos rítmicos da música negra presente no *hip-hop* ajudam a estabelecer essa relação.

Nesse sentido, o movimento *hip-hop* no Brasil apareceu ligado ao movimento da “*black music*” que já era existente de maneira bem forte no território brasileiro de periferia. Apesar dos “bailes *black*” serem muito populares no Rio de Janeiro, vale ressaltar que o movimento do *hip-hop* no Brasil nasceu associado aos “bailes *black*” em São Paulo. A dança nos “bailes *black*” dos anos de 1970 já apresentava elementos do *break dance*. Por falta de

espaço devido à lotação dos bailes, os dançarinos de *break* foram ocupar as praças públicas da cidade de São Paulo, popularizando ainda mais esses movimentos para o público.

Em São Paulo, os dançarinos se expressavam nas ruas da cidade, especialmente nas estações de metrô. A estação São Bento era onde ocorriam as atividades dos grupos de dança e logo depois passou a contar também com apresentações de *rap* ao vivo. Muitas vezes a batucada era acompanhada de batuques feitos nas latas de lixo da estação, o que fez com que os grupos também ficassem conhecidos pelo público que os acompanhava de música de “bate-lata” na década de 1980.

Houve um aumento significativo do número de grupos de *rap* se apresentando na estação de São Bento em São Paulo. Esse aumento despertou a atenção dos donos da equipe do “baile black Zimbabwe”, que tinha um selo de música próprio. Eles planejavam a organização de um concurso de *rap* cujo prêmio seria a gravação de um disco com as canções *rap* dos vencedores. A gravação dos *rappers* foi, em grande parte, a razão do *rap* nacional se destacar como representante do movimento *hip-hop*, obtendo mais notoriedade na mídia do que elementos como o *grafitti* e o *break*.

Tido para muitos como o primeiro registro de *rap* no Brasil, o LP *Cultura de Rua*, produzido por Nasi, André Jung (do Ira!<sup>31</sup>), Akira S e Dudu Marote, e lançado em 1988, traz artistas como Thaíde e DJ Hum, Código 13, MC Jack e O Credo. Logo depois, quase ao mesmo tempo mais ou menos, era lançado os Racionais MC's. Para Arthur Moura (2017) os discos se configuram como um marco: “marcam a reunião e articulação de grupos e produtores para estabelecer e formar as bases de novas linguagens na música e na militância.” (Moura 2017: 68)

Para Felix (2005) o *hip-hop* no Brasil surgiu de maneira “parcelada” e no início o movimento não assumia uma “política contestadora explícita” (Felix 2005: 77). Porém a sua própria existência nos ambientes públicos da cidade já demonstra uma certa resistência da cultura negra. A diversão e descontração dos negros e pobres pelo *break dance* e pelo *rap* em eventos organizados por eles mesmo já mostra uma certa posição política. A união de jovens negros que produzem a sua própria diversão e entretenimento é uma forma de organização e de iniciativa colectiva contra a submissão.

---

<sup>31</sup> Ira! é uma banda de rock brasileira que foi fundada em 1981 em São Paulo.

Na década de 1990, o *hip-hop* passou a ocupar um espaço na indústria cultural brasileira, principalmente pela sua difusão pelo canal de TV MTV<sup>32</sup> e pelas grandes estações de rádio do país. Nessa época, apesar do *hip-hop* ainda estar estabelecido como uma cultura alternativa, o grupo Racionais MC's vendeu um milhão de cópias do disco *Sobrevivendo no inferno*. Assim, a cultura *hip-hop* passa a ocupar um espaço na cultura nacional, principalmente pela presença dos Racionais na cena musical.

### 3.3. O *hip-hop* carioca e o seu contexto social e político

No Rio de Janeiro o *hip-hop* disputa um espaço com o *funk* carioca. Não há necessariamente uma disputa de território nas periferias, mas existe uma separação do *funk* e *hip-hop* (Felix 2005: 123). Apesar das primeiras canções de *funk* ficarem conhecidas como *rap* “de alguma coisa” (por exemplo, as canções “Rap do Silva”, “Rap da felicidade” e “Rap das armas”), elas se configuravam como canções de *funk* por possuírem características rítmicas e melódicas próximas do estilo de *hip-hop Miami bass*, que se diferenciavam dos *raps* feitos pelos MCs de *hip-hop*.

O *hip-hop* no Rio de Janeiro se estabelece como um estilo periférico “mais politizado” e se guiando pelo direcionamento, já político, dos grupos de *rap* paulista Racionais MC's e DMN (Defensores do Movimento Negro). O *funk*, apesar de transportar de certa forma uma mensagem de denúncia da violência na periferia, não ficou reconhecido necessariamente como um estilo questionador pelo público carioca e pelos integrantes do movimento *hip-hop* no geral.

A história do *hip-hop* carioca, assim como a do *hip-hop* brasileiro, está ligada inicialmente aos “bailes black” que surgiram na cidade nos bairros do Centro e da Zona Norte, e à dança que ocorria nesses locais. O crescimento da participação popular nesses espaços musicais fez com que o movimento de identificação da cultura negra aparecesse com força na década de 1970. Nessas festas DJs tocavam basicamente discos de soul e *funk*. Com o desenvolvimento do *funk* carioca, essas festas passaram a direcionar o foco de forma mais exclusiva para esse estilo. O *funk* carioca se popularizou fazendo versões em português de músicas americanas que tocavam nos “bailes black”. Porém se caracterizou como um novo estilo, incorporando ritmos de gêneros afro-brasileiros como o maculelê, uma prática de

---

<sup>32</sup> MTV (sigla relativa a *Music Television*) é um canal de televisão norte-americana que tinha a sua versão brasileira, conhecida como MTV Brasil. O canal é direcionado ao público jovem e a sua programação divulgava videoclipes e transmitia as últimas notícias sobre a música pop em geral.

dança e canto acompanhado por instrumentos de percussão, incorporando elementos afro-brasileiros e indígenas.

O funk carioca e o *hip-hop* brasileiro têm a mesma raiz, porém se afastaram. Os participantes no movimento *hip-hop* acusam o movimento “funkeiro” de negociar uma certa “conciliação” com a mídia, o poder público e o público branco (Silva 2012: 62). Com músicas que defendem um conformismo de classes e união de “raças”, o funk renuncia a um confronto sócio-cultural importante para o estímulo de uma crítica social com o seu público. Silva afirma que o funk carioca “abriu mão do engajamento sócio-cultural e priorizou a via da negociação em suas intervenções públicas”, enquanto o *hip-hop*, principalmente em São Paulo, optou por uma alternativa “mais engajada e comprometida com o orgulho negro” (Silva 2012: 62).

Assim como o autor anterior, Felix também enxerga essa dicotomia entre o funk e o *hip-hop* e chega a ser mais duro com a sua crítica. Ele afirma que a função do funk passou a ser de animar os bailes funks “com letras de músicas, com raríssimas exceções, jocosas, misóginas, cômicas e muitas vezes com duplo sentido”, enquanto o *hip-hop* nacional “luta pelo fim do preconceito, do racismo, da violência policial e também o término das desigualdades sociais existentes nas periferias das cidades brasileiras, de onde a maioria desses grupos surgiram” (Felix 2005: 123-124).

Apesar de concordar em parte com as suas críticas, principalmente com a de Silva, não acho que o movimento “funkeiro” do Rio de Janeiro se resuma a esses aspetos e também não vejo ser um problema haver momentos de descontração (com a exceção da misoginia), pois todos querem se divertir. Eu também acredito que o movimento *hip-hop* não está livre de reproduzir esses aspetos que o autor diz que o funk reproduz. O movimento *hip-hop* carioca, como o nacional, já recebeu várias críticas pelo machismo das letras e nas rodas de *rap*. Acho que a crítica é válida, devemos repensar o que faz reproduzir o preconceito.

Ambos os movimentos precisam de ser sempre repensados. O funk não pode ser colocado de lado e negado totalmente, até porque ele está presente com muito mais força nas periferias cariocas do que o *hip-hop*. E o outro não pode ser endeusado e blindado de críticas, pois, dessa forma, não será possível construir um movimento mais esclarecido relativamente às pautas reivindicadas pelos oprimidos em geral. Ambos os movimentos ocupam um espaço importante na periferia e podem ser disputados para uso reflexivo. Ao invés de serem tratados como movimentos distintos e que não devem andar juntos, eles podem se fortalecer com uma união dos seus atores.

Arthur Moura (2017) fala em seu trabalho sobre como o *rap* carioca e paulista não se resumiria somente às críticas sociais e a relatos da vida na periferia. Ele aponta MCs que tiveram *hits* comerciais que tocaram em rádios e fala de um “espetáculo” midiático de brigas e ofensas entre os MCs através de músicas e shows. Ele aponta que é algo natural no *rap*, porém se posiciona bem crítico relativamente a essas práticas:

O espetáculo transforma tudo isso (a música, os grupos e MC's) em mercadoria, neste caso muito seguramente pautado na imagem dos ídolos do *rap*. A transformação do possível debate crítico em espetáculo gera uma desqualificação geral dos discursos e da prática daqueles que aderem a este sistema. Este é na verdade um importante momento para se angariar mais público, por sua vez adestrado pela lógica do consumo de estereótipos e preconceitos. Percebemos com isso que as coisas estão interligadas. (Moura 2017: 34)

Apesar de não ser tão grande quanto a cena de São Paulo, a cena carioca de *hip-hop* também teve um desenvolvimento entre as décadas de 1980 e 1990. O contexto da periferia do Rio de Janeiro está intimamente ligado ao surgimento do movimento criado na cidade. O primeiro disco de *rap* carioca foi *Tiro Inicial* de 1993. Nas letras estão presentes denúncias sobre o racismo estrutural e a vida do trabalhador como um todo. Participam do disco os grupos Poesia Sobre Ruínas, Gabriel o Pensador, NAT, Damas do Rap, Geração Futuro, Consciência Urbana e Filhos do Gueto.

Em depoimento para o documentário *O Som do Tempo* (2016), do *rapper* e pesquisador Arthur Moura, Gabriel o Pensador fala como o movimento do Rio de Janeiro começou a se unir. Ele conta que o movimento era muito separado e havia pouca gente fazendo *hip-hop* na cidade. Ele se juntou com grupos do movimento negro carioca e o Centro de Articulação de Populações Marginalizadas (CEAP) com o objetivo de criar uma associação: a Associação Atitude Consciente.

Eu tentei criar uma associação. Associação Atitude Consciente. Foi uma ideia minha junto com o pessoal do movimento negro da articulação e do CEAP e ali eu conheci o MV Bill que alguém trouxe, não me lembro como o Bill chegou, o Buiú, o pessoal do Filhos do Gueto, Artigo 288, Gilmar. (depoimento Gabriel o Pensador para “O Som do Tempo”, 2016)

O movimento *hip-hop* do Rio de Janeiro está muito ligado aos movimentos sociais da cidade. Alguns dos depoimentos do filme evidenciam a importância que o movimento teve na época que foi marcada por uma agitação política regional e nacional, como a revolta do

massacre da Candelária<sup>33</sup> e o movimento “Fora Collor” de *impeachment* do então presidente do Brasil, Fernando Collor de Mello. Há um consenso de que o jovem da época abraçou o movimento por estar se inserindo em discussões políticas no Brasil. Em depoimento para o documentário *O Som e o Tempo*, os integrantes do grupo de *rap* Filhos do Gueto referem que enquanto os jovens de classe média estavam se organizando em universidades, o jovem de periferia estava se organizando dentro do movimento *hip-hop*.

A história do Rio de Janeiro, como do Brasil no geral, é marcada por recorrentes ações que contribuem para a perpetuação da desigualdade, do extermínio e do encarceramento em massa de parte da população periférica, a maioria negra. Há extremos existentes na cidade. Há uma zona na cidade que é exibida pela mídia e por diversas gestões de governos, em escala nacional, estadual e municipal, como o “Rio Bossa Nova” — que até tornou-se símbolo de brasilidade, visto que foi retratada assim nos desenhos animados produzidos pelos estúdios Walt Disney para o mundo — representada pelos bairros da Zona Sul da cidade. Porém há um outro Rio que vive em Estado de exceção permanente. A essa parte da população é negado o direito à cidade e somente lhe é concedido o território das favelas.

A favela foi criada como uma espécie de “depósito”, como afirmam Silva & Silva, para os problemas sociais da cidade: “não tem moradia? Não tem escola? É negro? É pobre? É desempregado? É ex-detento? Construção irregular? Deixe que a favela absorva” (Silva & Silva 2012: 04). A política do abandono de parte da população pelo Estado permitiu o desordenamento urbano da cidade e, como consequência, a perda de controle social e a dominação de grupos armados que operam atividades ilícitas nesses locais.

A história das favelas do Rio de Janeiro está ligada à ausência de políticas públicas que garantam ao negro uma ascensão social, desde a época da abolição da escravatura no Brasil até os dias atuais. A exceção no âmbito da política nacional foi o governo de Luiz

---

<sup>33</sup> Foi uma chacina ocorrida nos arredores da Igreja da Candelária, que fica no Centro do Rio de Janeiro, em 23 de julho 1993. Policiais fora do horário de trabalho (milicianos) dispararam tiros contra jovem moradores de rua que estavam dormindo na área com a intenção de matar. Oito jovens morreram e outros muitos ficaram feridos. As vítimas tinham de 11 até 19 anos. Os milicianos envolvidos no crime foram julgados e condenados, porém permaneceram em liberdade mesmo após a condenação.

Inácio Lula da Silva que fez algo na tentativa de incluir a população negra<sup>34</sup>. A criminalização da favela pela mídia e por uma parte da sociedade influencia muito as ações do Estado. Este acaba por relacionar toda a população da favela ao crime organizado que ocorre na região.

Em sua tese de mestrado Alexandre Dias da Silva afirma que esse “determinismo social e geográfico” torna ainda mais complicada a integração de quem mora na favela nas práticas sociais, culturais e no acesso a bens materiais, impedindo-o, assim de tornar-se “cidadão”. O Estado está presente na vida do favelado basicamente com a repressão e a ação policial nesses locais. Desse modo abre espaço para ações culturais privadas que promovem ações socioculturais “de cima para baixo” e, na maioria das vezes, “a partir da visão de mundo das elites políticas e econômicas, sem o devido respeito às identidades práticas locais.” (Silva 2011: 20).

O movimento *hip-hop*, assim, estaria na contramão dessa prática institucional, pois emerge da organização de pessoas de dentro do próprio movimento, que se articularam para criticar a intervenção racista e classista do Estado, como também para fazer crescer um movimento cultural periférico, sem intervenções de censuras da elite. Portanto, a cena de *hip-hop* carioca é um importante movimento para a formação crítica do jovem de periferia. Os seus ensinamentos no sentido de se auto-organizar como resistência cultural e social representa uma ação contra-hegemônica em relação ao que é oferecido pelo Estado para a população periférica carioca.

O disco que marca o estabelecimento da cena no Rio de Janeiro, *Tiro Inicial*, é um retrato dessa movimentação dos grupos que vivenciavam o *hip-hop* na cidade. Com letras de denúncia e provocação da ordem, o disco traz as vivências que os seus participantes tiveram nas áreas periféricas da cidade. Os ataques à força policial do governo, a Polícia Militar (PM), são constantes. A polícia é o braço do governo que executa a política de segurança pública baseada em “eliminar” o problema. Moura aponta esse problema de forma crítica:

---

<sup>34</sup> O depoimento de um brasileiro, que parece de origem humilde e que não é identificado com o seu nome, no documentário “Democracia em vertigem” de 2019, explicita o que foram os governos do PT (dos presidentes Lula e Dilma). No cenário de impeachment da então presidente Dilma, ele ressaltava que a população está perdida, pois o governo que “dava migalhas” aos pobres irá ser substituído por outro que não vai olhar para os oprimidos no Brasil. “Esse governo que vai entrar aí é o governo da elite, da Globo, né? Dos empresários latifundiários, dos banqueiros, dos americanos, que vai querer a Amazônia, vai querer a Petrobras, quer dizer, a Europa rica... O brasileiro, é o seguinte... que tinha uma oportunidade mínima... O que acontece? A Dilma, o PT, deixava as migalhas pra nós. Agora nós não vai ter mais migalha”. (2019, 47 min. e 01 segs.)



Mais uma vez é importante ressaltar que as contradições sociais apontadas pelos grupos do disco Tiro Inicial, não são uma exceção ou qualquer tipo de desvirtuamento de alguns policiais com relação a uma conduta desejável pela sociedade. Isso nos antecipa a uma série de equívocos muitas vezes perpetrados pela esquerda burocrática tendo como alvo de disputas as corporações policiais como setores propensos a uma transformação ou possível humanização ou reforma o que se mostra como elemento de alienação e convergência com interesses repressivos despolitizando o sentido da luta. Essa é a lógica de funcionamento da própria corporação. (Moura 2017: 74)

Ou seja, a lógica da existência e ação da PM no Rio de Janeiro é de repressão em nome do Estado. Essa repressão tem levado à morte de milhares de pessoas e não tem revolidado o problema de grupos criminosos que controlam o território da favela. Para Franco (2014), as favelas do Rio de Janeiro têm sofrido com o controle de território de grupos armados. Porém esses grupos hoje se configuram além dos grupos armados que vendem drogas a varejo. Incluem o próprio Estado que usa a PM para incursões armadas nos locais, estabelecendo estratégias que visam a permanência dos policiais na favela para o controle do território.

Assim, a estratégia para acabar com a violência é ocupar os territórios, que são ocupados por armas e pela violência dos “meninos do tráfico”, com os policiais militares carregando armas e agindo de forma violenta. Marielle Franco indica que o processo é semelhante “pelo modelo de polícia e pelos grupos que controlam esses territórios” (Franco 2014: 85). Assim, a atuação da PM não promove a paz nos locais, e a sua permanência não se diferencia da dos traficantes.

Pode-se dizer que há ainda um processo de militarização que substituiu a ostensividade das armas, antes na mão dos grupos criminosos e hoje nas mãos do braço armado e legal do Estado, que possui o poder do uso da força (Franco, 2014: 85).

O combate ao tráfico de drogas tem se tornado uma prioridade de governos e de cobertura da mídia há algum tempo no Rio de Janeiro. Essas intervenções contra a droga são somente nas favelas. Porém, as drogas e armas que abastecem os “soldados do tráfico” vêm do exterior, e essa informação não é sigilosa ou recém descoberta. O foco da política governamental permanece, contudo, no combate armado nas favelas. Portanto, enxergo a atuação do Estado como farsa. Se houvesse algum interesse moral de combate às drogas, e não simples retrato de *necropolítica*<sup>35</sup>, as autoridades iriam ouvir pelo menos um dos vários

---

<sup>35</sup> Necropolítica é um conceito desenvolvido pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2016) que enxerga que o poder da soberania pode decidir quem merece viver ou quem pode falecer. O autor enxerga que há uma política da morte pensada para o controle das populações exercida por quem se encontra no poder. É

especialistas sobre este problema. Esses estudiosos apontam as fronteiras como principal ponto a ser vigiado para o impedimento da venda de drogas no país e propõem uma atuação diferente da utilizada — que é evidentemente fracassada.

Regressando à história do *hip-hop* no Rio de Janeiro, é apontado como um marco o disco *Hip Hop pelo Rio* de 1999, produzido pelo Def Yuri, Tito Gomes, Kleber França e Paulo Jeveaux. O disco foi lançado de forma independente e não teve uma grande produção como *Tiro Inicial*, em 1993. Apesar de ter sido lançado de forma independente, o disco teve alguma cobertura pela mídia. Em julho de 1999, nos Arcos da Lapa, foi feito um dos maiores eventos de *hip-hop* no Rio de Janeiro. Em depoimento para Arthur Moura (2017), Def Yuri conta que houve quase dez horas ininterruptas de shows e não houve nenhum tipo de veto à letras ou coisas parecidas, fatos corriqueiros no *hip-hop*.

Em 2001, Marcelo D2 lança uma coletânea com Esquadrão Zona Norte, Mahal, Três Pretos, Inumanos, Speed e Black Alien, Don Negrone, BNegão, DJ Negralha, Artigo 331 e Núcleo Sucata Sound, além do próprio Marcelo D2. O disco é a coletânea *Hip Hop Rio*. Moura (2017) aponta a qualidade e diversidade do disco como pontos altos.

Outro marco na história da cena do Rio de Janeiro de *hip-hop* foi a Festa Zoeira, no espaço da qual acontecia a interação de MCs, DJs, grafiteiros e dançarinos, ou seja, acontecia a convivência e o diálogo do movimento. A festa acontecia na Lapa, na zona central da cidade do Rio, durante os anos 2000. O centro do Rio é apontado como o local onde o *rap* carioca se estabeleceu. Espaços como a Fundação Progresso e o Circo Voador, onde aconteceram várias festas e apresentações de *hip-hop*, foram fundamentais para a consolidação da cena. No centro do Rio de Janeiro, mais especificamente na Lapa, começaram a se popularizar as “rodas de rimas”, uma das práticas mais populares do *hip-hop* até hoje na cidade.

### 3.4. Rodas de rimas

A forma mais popular de produção e de recepção de *rap* no Rio de Janeiro são as “rodas de rimas”. Ocorrendo em vários bairros da cidade, as “rodas de rimas” são eventos de rua organizados de forma independente por pessoas ligadas ao movimento *hip-hop* que contam com apresentações de *rappers* iniciantes e com “batalhas de rima”. Estas são competições que colocam dois *rappers* em confronto, rimando no formato de *freestyle* ou improvisação. A competição é organizada por um sistema de eliminatórias que apura os vencedores de cada

---

imposta de forma violenta a sua soberania contra um “perigo” iminente à ordem, ignorando qualquer consequência de suas ações para o forçar à submissão. Ver Achille Mbembe (2016) “Necropolítica”.

confronto até se chegar a uma final. Ganha quem conseguir a maior aclamação do público na final da competição. As “batalhas de rima” são uma componente muito importante das “rodas de rimas”, que também são conhecidas como “rodas culturais” ou “batalha de rima”, “batalha de *rap*” ou apenas por “batalha”.

As “rodas de rimas” se popularizaram no Rio de Janeiro nos anos 2000 quando os grupos de *hip-hop* carioca estavam com carência de locais para realizar eventos na cidade. Com o incêndio na Fundação Progresso, local onde ocorria semanalmente o Centro Interativo de Circo (CIC), os participantes resolveram se organizar e fazer eventos na rua perto da casa de show incendiada. Assim aconteceu a primeira “roda de rima” do Rio de Janeiro. Após o surgimento da roda do Centro, surgiram outras pela cidade com incentivo dos próprios organizadores da primeira roda (Moura 2017: 149). As rodas de rimas hoje se popularizaram e vários bairros e locais do Rio possuem sua própria roda.

As rodas de rimas possuíam na época uma função relevante do ponto de vista cultural que foi a de levar o *rap* para os espaços públicos. Nos anos 1990 e 2000 o *rap* estava sendo distribuído em boates e em casas de show, com a ocupação das ruas o movimento teve a oportunidade de ampliar o acesso do público à cultura *hip-hop*, principalmente no seu elemento central nesses eventos: o *rap*.

O público dessas rodas de rimas é composto, na sua maioria, por jovens entre os 15 e os 25 anos, majoritariamente homens. Há pessoas mais velhas também, mas esse público geralmente participa de maneira mais distante, deixando a ação de construção e de participação das “batalhas” para os mais novos. Os mais velhos são geralmente consumidores de *hip-hop* e comparecem aos ambientes das batalhas para encontrarem velhos amigos. São os mais novos que constroem as rodas de rimas, organizando e participando como improvisadores nas “batalhas de rimas”. Existem também pessoas que não têm ligação direta ao *hip-hop*, mas que moram junto aos locais onde ocorrem as rodas de rimas e participam como espectadores.

As rodas de rimas formam uma alternativa mais popular a participar da cena de *hip-hop*, visto que o *hip-hop* foi se tornando cada vez mais uma mercadoria e o seu consumo é feito, em parte, por ostentação de mercadorias que representam o estilo, como roupas, calçado e bonés. O MC, dentro desse molde capitalista, se tornou também uma mercadoria a ser consumida e o público um consumidor que faz a economia girar.

Observo que a cena profissional de *rap* (o *mainstream*), que alcança um maior número de público, não consegue cada vez mais sair da lógica de mercado, uma lógica muito diferente

da que ícones como Racionais MC's exerciam em suas ações ainda no início do *hip-hop* brasileiro. O grupo não comparecia em programas de televisão ou dava entrevistas aos meios de comunicação das grandes mídias, adotando uma postura anti-mídia. Hoje o *rapper* profissional possui uma boa convivência com as grandes mídias brasileiras.

As “rodas de rimas”, hoje também conhecidas como “rodas de cultura”, quebram um pouco essa lógica. Elas oferecem uma programação cultural nos bairros organizada pelos jovens que integram a cena de *hip-hop* local, ocupando os espaços públicos que antes eram subaproveitados, tornando esses ambientes em espaços de formação alternativa.

As rodas culturais possuem um valor educacional e político muito importante como apontado até aqui, porém elas também estão sujeitas a críticas. Arthur Moura escreve em suas notas de campo como funcionam as “batalhas de rima” e ressalta que a sua principal falta com o comprometimento político são os ataques direcionados aos oponentes durante as competições:

As batalhas, então, giram em torno de pequenas tiradas que visam ridicularizar, diminuir e expor o outro como se fosse um adversário e mesmo que no final os MC's apertem as mãos ou se abracem tudo não passa de um espetáculo. Esse é um formato que deu certo e alimenta as rodas. Thiago conta que tentou trazer um quadro uma vez para propor uma batalha de temas, mas não deu certo. A galera não adere. O público pede sangue e o apresentador estimula: “o que que vocês querem?!”, e o público responde: “sangue!!”. Com isso, criou-se uma zona de conforto que impede o avanço de outras perspectivas nas rodas (Moura 2017: 144-145).

Houve uma iniciativa proposta pelo MC Marechal que estimulava a batalha por tema entre os MCs, chamada por ele de “batalha do conhecimento” para substituir as “batalhas de sangue” onde há um ataque ao rival. Porém essa batalha não se popularizou nas “rodas de rimas” espalhadas na cidade. Marechal continua realizando as “batalhas de conhecimento”. O primeiro local a receber a batalha foi o CIC na Fundação Progresso. Porém, com o incêndio a batalha teve que ir para outro lugar. Em 2014 a batalha passou a acontecer no Museu de Arte do Rio (MAR).

Arthur Moura e eu temos uma crítica parecida ao que vem acontecendo com o *hip-hop*, com a sua mercantilização e uma certa ausência do elemento colocado aqui como essencial para esta cultura urbana: o conhecimento. A mercantilização vem com a aliança dos *rappers* à indústria cultural, que faz a articulação necessária para a projeção do seu

“produto”. A ausência do elemento do conhecimento se traduz na acriticidade, principalmente do público, que aceita tudo o que lhe é oferecido sem se questionar.

Moura aponta também as “rodas de rimas” no direcionamento da sua crítica. O autor conta que nas batalhas os organizadores tomam todas as decisões de como serão as batalhas, tornando-as em um ambiente hierarquizado. Ele também entende que de certo modo o público, que cada vez mais se tem tornado um consumidor nessas rodas “se envolve[m] de certa forma com o que está acontecendo, mas o poder de decisão e de mando cabe aos que organizam” (Moura 2017: 145). Moura tem a visão de que as rodas se tornaram “*points*”, e problematiza:

Os *points* geralmente são lugares onde a juventude se encontra, se diverte, mas não há uma movimentação política efetiva que vise mudanças concretas ou algum tipo de enfrentamento. No caso das rodas, eu tomo certo cuidado para afirmar certas coisas. Existe toda uma trajetória de luta, de experiência direta em se ocupar espaços que na prática todos sabemos que não é público. São espaços que seguem a um ordenamento social dentro dos limites que deseja o Estado. Enfim, mas a comparação é válida. O público está ali em busca de algo e esse algo quase nunca se verifica na ordem do comprometimento com a manutenção do evento, por exemplo. O público é central. Ele participa das batalhas, anima, dinamiza, mas quando é solicitado muitas vezes é para repetir palavras de ordem (Moura 2017: 145).

A falta de crítica por parte do público foi a principal observação feita no trabalho de terreno por mim. O desenvolvimento do pensamento crítico através de *intelectuais orgânicos* no *rap* é um dos pontos centrais da pesquisa. A incapacidade que o público vem tendo para se envolver de forma prática e crítica na elaboração do movimento é uma questão. Acredito que há uma diferenciação entre as cenas de *rap* do *mainstream* e *underground*. Porém a alienação vem ocorrendo no público em geral. Há uma falha dentro do *intelectual orgânico* artista ou é algo além das possibilidades desse intelectual em geral?

### 3.5. Nyl MC: *rapper* e intelectual

Entrando mais especificamente na vida e obra do *rapper* Nyl MC, interlocutor durante o trabalho de terreno, podemos entender melhor a construção e a atuação de um *rapper* profissional dentro do cenário *underground* de *hip-hop* no Rio de Janeiro, e compreender [ou estabelecer um paralelo com] a figura do *intelectual orgânico* contra-hegemônico. Nyl é autor de canções *rap* como “Afronta”, “Original da Pista”, “Vitória dos Cria”,

“Fundamento”, que são seus principais sucessos, entre outras. Além de *rapper*, Nyl trabalha como comunicador no espaço cultural da Arena Carioca Dicró.

Nyl é nascido e criado no bairro do Irajá, subúrbio de classe média-baixa e baixa localizado na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Ele data o começo no *rap* em 2007, quando formou um grupo com os amigos chamado BDO MCs<sup>36</sup>, um grupo com influências de “*rap rock*”. Nyl contou-me em entrevista<sup>37</sup> que aprendeu a fazer *rap* na prática com os amigos que também gostavam deste estilo musical. Porém destaca os ensinamentos de seu amigo Fidel — que já havia gravado um CD de *rap* pela sua igreja evangélica — como primordial para o seu início. Nyl conta que fez apresentações como voz de suporte em alguns shows desse seu amigo antes do primeiro show com o seu grupo. Essa experiência conferiu uma vivência profissional ao início de sua carreira com o BDO MCs.

Sua primeira apresentação com o seu grupo ocorreu ainda em 2007 no evento “Hip-hop Santa Marta”. Ele se apresentou para nomes de peso do *hip-hop* carioca como MC Marechal e Hélio Bentes (integrante do grupo Ponto de Equilíbrio), que organizavam alguns dos eventos que participou. Porém ele conta que a sua “escola”<sup>38</sup> foi em Madureira, onde aconteciam batalhas — e “onde tem batalha tem gente”, Nyl aponta. A sua primeira apresentação numa festa foi na Baixada Fluminense com o nome de “Ressaca Hip-hop”.

Apenas algum tempo depois de Nyl ter começado a frequentar mais a zona da Lapa, conta que em 2008 participou do CIC na Fundação Progresso. Ele lembra que os eventos do CIC seguiam uma rotina, com momentos de “trocação de ideias”,<sup>39</sup> debate, apresentações musicais e, por último, batalhas entre os MCs. Nyl também se lembra da “batalha de conhecimento” que havia no local.

Nyl cita o nome *do rapper* Robin X como uma pessoa que influenciou muito sua trajetória profissional, pois algumas oficinas que ele deu na Baixada fizeram Nyl enxergar que precisava de se profissionalizar se quisesse continuar fazendo aquilo que gostava. Nyl o chama, informalmente, de professor, pois com ele aprendeu técnicas de funcionamento do *rap*, como o aperfeiçoamento do *flow*<sup>40</sup> e a importância de ter um estilo próprio e estabelecer

---

<sup>36</sup> BDO é a abreviatura de Bonde da opressão.

<sup>37</sup> A entrevista foi realizada junto com o Grupo Musicultura Maré em outubro de 2018. Mais informações no capítulo IV.

<sup>38</sup> Nyl utiliza o termo “escola” para se referir que cada lugar de rap no Rio de Janeiro tem o seu estilo, fazendo com que as pessoas que iniciam sua vivência de *hip-hop* adotem algumas particularidades de estilo que são transmitidas no ambiente da vivência local.

<sup>39</sup> Informação retirada da mesma entrevista realizada em outubro de 2018.

<sup>40</sup> *Flow* é o encaixe da poesia com a batida que deve ocorrer com fluidez e habilidade.

uma originalidade nas suas rimas para ser reconhecido no seu meio. Apesar de entender o que faz como algo “orgânico”, depois que se assimila o que se está fazendo as coisas fluem de forma mais fácil. Ele conta também que a forma de como ele pensa em oficinas é reflexo dessa sua própria formação com Robin X. Assim, ele entende que ensinar técnicas algo importante para um domínio maior do desempenho. Essa foi uma etapa essencial na sua construção profissional conjuntamente com a prática nas ruas.

Em 2009 começou uma carreira solo. Nessa etapa Nyl começou a circular bastante em saraus— eventos culturais onde as pessoas se encontram para se expressarem ou se manifestarem artisticamente— e conheceu uma “nova galera” que era mais ligada ao funk, como os cantores e compositores Mano Teko e Pingo do Rap. Conheceu igualmente algumas pessoas que atuavam mais perto do seu bairro que tinham bandas de rock e *rap*. Nessa época começou a sua parceria com o grupo de *rock* e *rap* do Rio de Janeiro Bala N’águlha, se tornando praticamente um “quinto integrante” do grupo, como cantor e produtor.

Rodrigo Pinho, um dos vocalistas do Bala, ressaltava como achava inovador carregar toda a banda num pen-drive. Apenas com a ação de “espetar a banda” em um *notebook* era possível realizar um show. Admirador do trabalho de Nyl, Rodrigo fez um convite ao *rapper* para participar de um projeto com ele. O projeto se tratava de levar o show que eles faziam nos bares do bairro do Irajá para a Arena Dicro, onde havia um espaço com estrutura para shows.

Com essa ideia de fazer algo dentro da cena alternativa de cultura, fundaram o coletivo Resistência Cultural. O grupo ficou cerca de dois anos organizando apresentações no espaço da Arena. Durante esse tempo Nyl iniciou uma aproximação ao uso dos equipamentos públicos de cultura e contatou com outros tipos de artes, como teatro e dança. Foi trabalhando nesse ambiente que Nyl entendeu o potencial de ser artista e de trabalhar com arte, como alguém que pensa a cultura de maneira a que ela circule.

Durante o trabalho na Arena, em um dos eventos, Nyl viu passar um grupo de pessoas com a camisa da Escola Popular de Comunicação Crítica (ESPOCC), grupo ligado a um dos gestores da Arena: o Observatório de Favelas. O Observatório possui um espaço físico localizado na favela da Nova Holanda, que fica dentro do complexo da Maré, onde fazem atividades sobre estudos e práticas de comunicação. Depois de conhecê-los na Arena, Nyl passou a integrar o grupo assim que abriu uma vaga.

Quando escreveu seu primeiro artigo dentro do projeto, Nyl recebeu muitos elogios por conseguir expressar num texto escrito exatamente aquilo que passava nas letras dos seus *raps*. Descobriu que havia um outro meio de se expressar. Nyl achou interessante a ideia de

escrever algo para além da sua música, atingindo dessa forma um público que não está envolvido com o meio do hip-hop.

O jornalismo foi uma das primeiras profissões que pensou em seguir, seguida da de roteirista de histórias em quadrinhos — só roteirista, pois reconhece que nunca desenvolveu um talento para o desenho. Ele se considera uma pessoa que consegue fazer várias coisas, mas acima de tudo se vê como MC. Nyl ressalta que o “âmago” de todo o seu trabalho na comunicação, como compositor e intérprete de rimas é a “criação de narrativa”. Ressalta, contudo, que a sua formação veio do *rap*, foi lá onde tudo começou.

Outro ponto importante para se destacar na carreira de Nyl MC foi o lançamento do seu primeiro CD oficial pela produtora/ selo musical NovaBlack, *Original da Pista*. O disco explora a diversidade sonora do *rap* e a linguagem popular das periferias. O CD teve uma boa recepção na cena de hip-hop carioca. Depois Nyl lançou alguns singles e clipes também com uma boa aceitação. Um dos seus momentos de maior prestígio foi a apresentação no Boulevard Olímpico durante os Jogos Olímpicos do Rio em 2016. Ele foi um dos únicos representantes do *rap* carioca no evento. O show, intitulado “Um Novo Amanhecer”, reuniu vários elementos da música negra em geral, mostrando um bom panorama do artista para o público do evento.

### 3.6. Criação musical, letras e construção de diálogo com o público<sup>41</sup>

Nyl MC conta que não possui um modo específico de compor e escrever letras. Conta que para a escrita de uma letra geralmente a ideia do tema surge primeiro, ela fica em sua cabeça e quando ele se senta para escrevê-la aparece ali tudo o que ele quer passar. Ele conta que tem ficado cada vez mais crítico com suas rimas e que passa semanas com uma ideia na cabeça antes de escrever suas letras. O MC conta que a exceção foi “Original da Pista” que foi criada a partir de um improviso quando estava “brincando em casa” de rimar e espontaneamente os versos saíram. Duas semanas depois a letra da canção estava pronta.

Ele afirma que geralmente escreve textos a partir de temas, mas não gosta de ter muitas regras no seu processo criativo. Nyl conta que a criação musical só começa a ficar coletiva quando é enviada para o DJ e os produtores. Conta que já teve experiências de

---

<sup>41</sup> Esta parte foi produzida com base na entrevista e no trabalho de terreno com Nyl MC realizado em 2018.



escrever em conjunto com produtores, mas prefere o processo solitário. A montagem do *beat* (a base rítmica da composição) de suas canções *rap* é feita junto com um *beatmaker*. Por vezes participa igualmente no processo de mixagem e masterização. Além de trabalhar a parte do *beat* com outras pessoas, também usa a sua irmã como “cobaia” para testar a recepção de suas músicas.

Nyl gosta de “trocar” com o *beatmaker*, de “criar algo novo” em conjunto com o *beatmaker*, mesmo quando ainda não sabe a letra que irá “encaixar” na base musical (ou *beat*). Ele gosta de construir a canção de *rap* a partir de uma ideia embrionária sua (de *flow*, tema ou de uma melodia para o refrão) junto com o *beatmarker*. Geralmente encontra-se com o *beatmarker* no estúdio e inicia esse processo de criação, mas já aconteceu Nyl ouvir um *beat* pronto e querer utilizá-lo.

Falando sobre processo criativo, sobre *beat* e se eu escolho o material do *beat*, enfim... eu particularmente gosto de ter uma “troca” com o *beatmaker*, mas o processo não é muito fechadinho, de uma maneira só, né? Muitas das vezes. A coisa que eu gosto é sentar no estúdio, tá com o *beatmaker* e criar uma parada ali. Criar um *beat* pra música que eu quero, na ideia que eu quero. Às vezes eu nem tenho a ideia pra rima, do verso ali, mas eu tenho uma referência, tenho o *flow*, às vezes tem até uma parte melódica [...]. Com relação a *beatmaker* é isso! Eu gosto de sentar no estúdio pra trazer a referência e ir fazendo junto. Que aí ele escolhe a caixa e eu vou tá do lado e vou falar “a caixa não tá batendo maneira, pode ser uma outra e tal”. Eu gosto dessa troca no meio do processo. Mas já acabou de ouvir um *beat* já pronto e trabalhar em cima disso. (Nyl 2019)<sup>42</sup>

Dentro da discussão sobre a construção do *beat*, Nyl aborda questões sobre o seu gosto musical. Ele conta o quanto o *rap* o aproximou de outros estilos brasileiros. Na sua perspectiva, os “partideiros” – as pessoas que improvisam em rodas de samba – têm uma conexão com os *rappers*, porque há um imaginário identitário diaspórico que os conecta. Desse modo dá prioridade à utilização de *samplers* de músicas nacionais que revelem uma ligação diaspórica. No panorama da música brasileira, utiliza principalmente sons de samba.

Uma coisa que tá muito à mostra neste trabalho que vem, o “Natural do Mundo”<sup>43</sup>, o quanto fazer música, principalmente o *rap*, me aproximou do samba, não que eu fosse distante dele, mas eu quando cresci o Jorge Aragão era trilha sonora de churrasco de família. Zeca [Pagodinho], Arlindo Cruz.<sup>44</sup> [...] E tem uma coisa de me lembrar da minha infância, da minha vivência ali, e tem a coisa que o *rap* me fez entender a força desse segmento. Da força, da importância... Foi basicamente o *rap* que me fez olhar pro samba com respeito, com uma

---

<sup>42</sup> Diálogo retirado de gravação de conversa informal em 2019.

<sup>43</sup> EP que Nyl irá lançar no ano de 2019 com o nome “Natural do Mundo”.

<sup>44</sup> Jorge Aragão, Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz são nomes importantes do samba no Brasil.

avidez, com uma vontade de pesquisar mais, entender que partideiro não é muito diferente do MC, que se conecta com quem eram os *griot*, com quem são os *griot*, nas culturas africanas, enfim... Conexões diaspóricas, né? No fim das contas são conexões que a diáspora faz. Eu acho que o senso de diásporas tem essas coisas de criar uma comunidade a partir de lembranças do que não viveu. Que não viveu, mas que tá no nosso corpo, na nossa ancestralidade. Então, eu acho sempre que eu puder trazer algo do samba, seja numa colagem, num *samplers*, numa citação, nas minhas rimas, eu trago. (Ibidem)

Porém frisa que o *rap* brasileiro conseguiu criar uma identidade nacional própria sem necessariamente passar pelos *samplers* de samba. E sobre samplear ou não, conta que não é uma questão para ele.

[...] sobre samplear ou não samplear, eu também não me prendo muito a isso. Dentro do próprio EP<sup>45</sup>, por exemplo, basicamente as faixas que o Torres produziu foram duas a partir de *samplers* e outras duas foram tocadas. E foi uma coisa... o porquê elas foram tocadas foi porque eu levei a referência e ele não tinha a forma que eu queria para música. Aí ele foi e produziu (Ibidem 2019).

Sobre os produtores que trabalham com Nyl, há nomes como Rogério Cruz, que é DJ e trabalha em estúdio. Nyl aponta Rogério como o “responsável” de “ele ser quem é” no *rap*, mas na sua trajetória não usou tantos os *beats* dele. Nyl cita também nomes como Goribeatzz, responsável por “Original da pista”, Gabriel Marinho, responsável pela canção *rap* “Afronta” e, em parceria mais recente, o DJ Torres. Ele conta que cada um tem o seu estilo e faz os procedimentos de maneiras diferentes, mas que “não cabe esse lugar de certo ou errado” na forma de como fazer esse processo:

No EP mesmo o Rogério Cruz, que é o produtor que trabalha comigo desde o início e materializa as músicas... ele grava, produz, faz beat, masteriza, [...] enfim ele é muito de fazer o *beat* próprio, sem *samplers* nenhum. Meio ao contrário do método do Torres, digamos assim. [...] Eu sempre gostei de tá com outra pessoa no processo criativo. Tendo alguém ali pra operar o processo... [...] Mas é isso, se você se envolver em mais processos você fica mais sozinho. E eu gosto de ter um outro olhar para as músicas. E gosto de confiar no meu *beatmaker* pra isso (Ibidem)

Antes do *rap*, o principal estilo que Nyl ouvia era o *rock*. Ele se prendia ao *rock* muito pela sua sonoridade. Nos estilos de *rock* que ouvia já havia alguma coisa de *rap*. Ele conta que depois começou a escutar mais o subgênero do *hardcore* por causa das letras que questionavam problemas sociais. Nyl fala que a banda que mais ouvia por causa das letras

---

<sup>45</sup> EP que Nyl irá lançar no ano de 2019 com o nome “Natural do Mundo”.

era o Rage Against The Machine. O vocalista da banda, que tinha um cabelo crespo e era de origem mexicana, falava sobre o preconceito que sofria por ser latino. A crítica da questão racial (atrelada com a social) nos EUA feita pela banda foi um dos motivos para Nyl olhar também para a questão racial a partir de onde estava inserido. Assim, buscando mais letras que falassem sobre o assunto, ele foi parar no hip-hop.

No discurso de Nyl para a entrevista realizada em 2018 com Grupo Musicultura, podemos constatar o seu entendimento sobre a importância de falar sobre a questão social e, principalmente, a racial, que geralmente não são tratadas de forma explícita no Brasil:

Eu sempre gostei de escrever. Desde quando eu passei a saber a ler e escrever, sempre tinha uma coisa de identificação. Eu li muito quadrinho, tive muito contato com gibi [livros de banda desenhada]. Em escola eu sempre me dei bem em redação. Então eu sempre tinha uma parada muito de escrever e falar. E aí foi isso, a gente vai crescendo, vai caminhando vai se identificando com música.

Antes do hip-hop, o estilo que eu mais me identifiquei foi o rock. Eu frequentei muito o cenário de rock. O que ia me prendendo no rock inicialmente era a sonoridade. Então a coisa da sonoridade é que me prendia. A tendência que eu via ali era uma coisa agressiva e já tinha uma coisa de *rap*.

A banda que eu era muito fã, até hoje, é o Rage Against The Machine. Que é realmente um *rap*, um vocal totalmente *rap*, com um instrumental “rockzão”, uma puxada de funk ali, soul, tal... E depois foi o hardcore, eu estava curtindo muito hardcore pela letra, os caras estavam falando de questionar, e tal.

Então eu sempre tive realmente um apreço a isso, de fazer letras que questionasse e tal. E quando eu conheci o *hip-hop* e o *rap* que, além de trazer todo o questionamento social e de abrir o olho e entender, de ler o que não tá escrito, é aquela coisa né, vc é preto! Foi a coisa que mais bateu de identificação. O rock a gente sabe, né, a história. Jogaram alvejante né, na história do rock. A gente vai crescendo e não tem tanta coisa assim.

Até engraçado, o Rage Against The Machine o cara tem o cabelão crespão, mas ele era mexicano, não era negro, era lido como mexicano, latino. E aqui no Brasil as bandas que tinham caras negros as músicas não falavam disso, era mais a coisa do social. E o hip-hop que me trouxe muito disso. Quando eu comecei a assimilar Racionais, MV Bill, Sabotagem, os caras que eu ouvia no início, foi quando eu comecei a assimilar e ver: “po, é isso!” Fui tomando pra mim que era importante falar essas coisas. (Nyl MC 2018)<sup>46</sup>

Em suas letras, Nyl também tenta não falar só sobre as “mazelas da vida”. Ele tenta levantar outras questões diárias, pensar a vida de forma poética e expor as coisas de formas não tão diretas. Ele conta que é importante falar sobre as coisas “sérias” e isso é um dos seus

---

<sup>46</sup> Fala concedida em entrevista realizada em conjunto com o Grupo Musicultura Maré em outubro de 2018. Mais informações no capítulo IV.

fundamentos, mas insiste que é primordial utilizar a poética, senão corre o risco daquilo que diz se tornar apenas um discurso. Ele explica que antes de tudo faz arte. Desse modo, considera importante entregar o discurso de forma envolvente para seu público. Ele afirma que por seu discurso mais político ser ao mesmo tempo algo pessoal se torna mais fácil atrelá-lo ao artístico, visto que as questões de identidade envolvem as questões políticas:

Acho que são dois processos: de entender o fundamento do *hip-hop*, do *rap*, de passar essas coisas sérias, mas entender também que a gente faz arte. Tem que usar esses artifícios de fazer os “malabares verbal”, de usar as habilidades enquanto MC, de fazer daquela forma, de ser envolvente, de não ficar só o discurso. Então eu tento fazer isso do equilíbrio do discurso. Essa é a parada que me tocou, que me trouxe para o *hip-hop*. Se eu puder passar algo que me fez me identificar com o *hip-hop*, pra além de ouvir *rap*, de me identificar com a cultura *hip-hop*, é o que me move. É a forma mais sincera, mais sendo eu. Quando mais sincero e mais autêntico eu acho que melhor, né? Flui melhor. (Ibidem)

Ainda sobre envolvimento do público, o *rapper* entende que show de *rap* não deve ser um show parado e por isso utiliza os outros elementos do *hip-hop* para conseguir alguma movimentação. Nyl entende que o artista deve entreter e ressaltar a importância de se reinventar e provocar. Como exemplo de artista de *rap*, Nyl fala da sua admiração pelo *rapper* MV Bill. Bill além da mensagem politizada das suas letras, também faz intervenções e discursos no palco para o seu público. Nyl associa a forma de comunicar de MV Bill ao fato de ser também um comunicador e de ter apresentado durante muito tempo um programa de rádio. Nyl destaca também os *rappers* Aori e Marcelo D2 como referências pela forma de agitar o público. Eles conseguem “inflamar” as pessoas com o uso de bordões.

Assim, Nyl toma cuidado para não fazer um “comício” no palco. Apresenta um discurso com temas ou tópicos sérios, mas ao mesmo tempo pede ao público para levantar as mãos e “curtir” o show. Ele utiliza uma fala da cantora Nina Simone— que afirmou que “o artista tem que refletir o seu tempo”<sup>47</sup>— para sintetizar essa sua concepção. Ao mesmo tempo, contudo, não deve esquecer-se de que é artista:

Eu procuro trazer a coisa séria de se falar e tal, mas entender que eu não tô fazendo um comício. A arte é também política, mas eu sou MC, não sou candidato. Eu tô falando as coisas sérias, mas daqui a pouco eu tô mandando todo mundo jogar a mão pro alto e se soltar. Eu olho muito pra esses dois lados. Acho importante você falar o que tá acontecendo. É a [fala] clássica da Nina Simone de você refletir e falar. (Ibidem)

---

<sup>47</sup> Frase dita por Nyl em entrevista atribuída a Nina Simone.

Nyl não deseja ser um artista que só se posiciona politicamente quando é cobrado pela mídia ou pelo seu próprio público, mas também não quer ser um artista que só discursa e não anima o público. Porém as suas falas e a intensidade do que é lançado ao público é influenciado pelo local e pelo próprio público. Ele fala que sempre busca uma interação equilibrada entre o público e ele: não refere o que o público pretende ouvir, mas também evita lançar ideias e imagens que o público não vai “pegar”.

Sobre isso, Nyl comenta:

O local e forma influencia. A gente tá interagindo. Mas não é falar exatamente o que eles querem ouvir. (...) Tinha um evento que tinha muita gente branca. E havia um verso da música que eu repeti mais de uma vez que é “quantos Rafas Bragas<sup>48</sup> vão presos enquanto um branco bate o martelo?”. Teve uma mulher branca que ficou me olhando, e foi uma parada que chocou, ela me olhava meio chocada. Mas é isso, talvez ela nunca tenha parado para refletir o quão branco é o judiciário e quanto é preta a população carcerária (Ibidem).

Nyl conta que o *rapper* MV Bill é uma das suas influências que mais conseguem um diálogo com vários tipos de público, respeitando as diversidades locais e sociais dos locais de apresentação. Ainda sobre as suas influências, há citações de algumas delas na letra do *rap* “Afronta”. A letra vai muito além de listar nomes do *hip-hop*. Nos versos também podemos constatar um pouco da história de amadurecimento e empoderamento do *rapper*, que relata como a cor da pele é um fator determinante para a vida do jovem no Brasil. O racismo está implementado em todos os estágios da vida do brasileiro pois ele é estrutural no

---

<sup>48</sup> Rafael Braga Vieira é um jovem pobre e negro, que trabalhava catando material para reciclagem nas ruas do Centro do Rio de Janeiro. Vivía em situação de rua para não gastar muito dinheiro de passagem de transporte. Ele voltava somente às vezes para sua casa, na Vila Cruzeiro, Zona Norte da cidade, onde morava com seus pais, irmãos e irmãs. Durante os protestos que marcaram o ano de 2013 em todo país, ele foi preso pois carregava consigo uma garrafa de Pinho Sol (produto de limpeza). Ele foi acusado de transportar material explosivo, mais concretamente um coquetel-molotov. Rafael, no entanto, não participava das manifestações. No dia 2 de dezembro de 2013 foi condenado a cinco anos e dez meses de reclusão e foi transferido para Bangu 5 (penitenciária) alguns dias depois. Conseguiu sair da prisão em regime semi-aberto em Dezembro de 2015. Porém, em Janeiro de 2016, Rafael saiu pela manhã para ir à padaria a pedido de sua mãe e no caminho foi abordado por policiais da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) do local. Os policiais o levaram para a delegacia o acusando de envolvimento com o tráfico. Os PMs imputaram a Rafael um “kit flagrante” com 0,6g de maconha, 9,3g de cocaína e um rojão. Assim, desde Janeiro Rafael responde por tráfico de drogas, associação para o tráfico e colaboração com o tráfico. A defesa de Rafael, o Instituto dos Defensores de Direitos Humanos (DDH), pediu durante essas audiências cinco diligências. O juiz responsável negou todas as diligências e enviou o caso ao Ministério Público, onde o processo se encontrava aguardando as alegações finais de defesa e acusação. No dia 20 de abril de 2016, após as alegações serem publicadas, o juiz condenou o Rafael a 11 anos de prisão por tráfico e associação ao tráfico. Há uma campanha pela sua liberdade, que pode ser acompanhada pelo site: <https://libertemrafaelbraga.wordpress.com/>

Brasil. Na letra é interessante vermos como o *hip-hop* foi, para Nyl, importante para a percepção crítica do racismo na sociedade brasileira.

Letra de Afronta:

(Verso 1)

Os preto vem botando a cara e te acelera a pulsação  
medo ou excitação? atabaque de guerra levanta a nação  
Querem nossas coroa, daqui assisto o jogo dos tronos  
de boa? já teve golpe a mais de 400 anos

Palavras cortam o vento dentro de um metro quadrado  
Poesia interna, bruta bate com o grave pesado  
Pura raiva concentrada transpirada vira arte  
Preto essência, dom da nossa ancestralidade

Não tô pra ser o moleque preto da casa  
eu vim pra ser o moleque preto de asa  
*Rap* ação afirmativa do povo que é maioria  
e se meu orgulho te ofende pergunta como eu sentia

Quando não conhecia a minha história  
vendo meu cabelo crespo e pele escura tida como escória  
Salve Racionais, DMN, Z'áfrica Brasil  
GOG, Nega Gizza e MV Bill

(Refrão)

Pra cada dedo que aponta  
vamos manter nossa afronta  
Pra repressão que desponta  
vamos manter nossa afronta

Quilombo, Kalakuta  
nossa conduta de luta  
É o grito na rua  
Vamos manter nossa afronta

(Verso 2)

Se não deve, não trema/herdeiros de Zumbi indo além de Palmares,  
erguendo laje nos lares vem hackeando o sistema,  
sem crise de identidade, receio, medo ou dilema  
seguindo em atividade, nosso progresso é problema

Quebro correntes, mudo mentes  
meu flow é o passinho do verbo de forma potente  
Juventude favelada tá na mira do Estado  
falta educação e sobra munição do braço armado

Ouro e diamante é natural da nossa terra  
por que se ofendem quando tamo portando os nossos?!  
Vê legal a cor dos corpos que mais se enterra  
antes de vir na minha cara falar aquilo que eu não posso

Além arte e poder de consumo  
vitória, saúde, diploma, direitos em sumo  
Não acredito em nenhum projeto de mudança  
que não tenha gente preta na porra da liderança

(Refrão)

(Ponte)  
Transpiro o conflito  
que passa na pele  
das irmãs, dos irmãos  
Não somos iguais  
mas sim semelhantes  
olha a palma das mãos

“Afronta” é uma canção que fala sobre o racismo e a luta para a sua superação. Nyl, no início da canção, coloca o *rap* como “ação afirmativa pro povo que é maioria”, mostrando que o *rap* possui uma função de libertação ao acumular um conhecimento através do estudo da própria história e cultura. Há um objetivo de buscar uma emancipação para alcançar uma integração na sociedade brasileira, destruindo o racismo. O *rap* é tratado como um elemento da cultura negra que tem a função de criticar o modelo de liberdade desigual no espaço racista, buscando a emancipação para a libertação.

Quando fala sobre “manter a afronta”, Nyl está sugerindo que o negro se mantenha empoderado, conhecendo a história, ocupando espaços de liderança e obtendo poder aquisitivo. Apesar de não termos superado o racismo no Brasil, nos últimos anos temos visto um certo fortalecimento do movimento negro impulsionado pelas organizações sociais e de cultura, onde se inclui fortemente o *hip-hop*.

Os “salves” que Nyl dá na música para vários nomes do *hip-hop* que tiveram uma certa influência na sua formação e, certamente, também influenciaram outras pessoas que os ouviram. Djamila Ribeiro conta em vídeo<sup>49</sup> para o canal Racionais TV do YouTube, como construiu suas aulas de filosofia de forma mais participativa junto com os alunos quando resolveu trazer as letras dos Racionais MC’s para a sala. Ela ressalta a influência do grupo e

---

<sup>49</sup> Pode-se acessar a esse vídeo através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=rrImxSr0mQo>>

os seus relatos sobre os medos e a realidade da vida da periferia em uma geração que ouvia esse *hip-hop*, incluindo ela própria.

O trabalho de doutorado em Sociologia *A Periferia Pede Passagem* de Rogério Silva (2012), que foi uma das inspirações para este trabalho, também aponta esse caminho. O autor afirma que o *rap* não se resume a grupos musicais, mas é algo interligado a um movimento estético-político mais amplo que é o movimento hip hop. Assim ele resume:

Portanto, o hip hop, sendo um movimento cultural que se utiliza de manifestações musicais, corporais e visuais para divulgar a sua mensagem, permite aos jovens desenvolver uma educação política e, conseqüentemente, o exercício do direito à cidadania. Este último desenvolve-se especialmente nas posses, isto é, nas organizações criadas pelos seguidores da cultura de rua (Silva 2012: 224)

O autor também levanta o assunto sobre a real efetividade de uma educação política nos espaços de *hip-hop*. O estilo, principalmente no *rap*, estimula a crítica e a emancipação dos que vivem o *hip-hop*. Porém, assim como Moura (2017), ele também aponta um prevalecimento de uma certa alienação do público nesse processo e, como o estilo se popularizou bastante nos últimos tempos, não podemos afirmar que todo o público compreende a mensagem passada:

Essas pessoas podem não absorver a essência do hip hop, a despeito de se identificarem com o estilo. Ou seja, gostam do ritmo, apesar de não compreenderem as letras; gostam do colorido, da imagem, mesmo sem compreender a mensagem. (Silva 2012: 223)

Portanto, Nyl pode ser um *intelectual orgânico*, assim como são seus ídolos dentro do *hip-hop*. Porém devemos observar com mais atenção a recepção do público em relação a tudo isso. A pergunta sobre a efetividade do *intelectual orgânico* é qual seria o impedimento para a mensagem crítica do *hip-hop* ser realmente recebida pelo público.



#### 4. Os músicos como *intelectuais orgânicos*: reflexões sobre um período conturbado na política brasileira

Neste capítulo irei oferecer, em primeiro lugar, um panorama do campo investigado com particular incidência no contexto e problemas sociais; nos elementos culturais; nas condições que rodeiam o fazer artístico; e na apresentação pública das pessoas envolvidas na cena. Em segundo lugar procurarei apontar alguns momentos, durante o período considerado, em que músicos se afirmaram como *intelectuais orgânicos*. Explorarei a interação de Nyl MC com artistas e produtores que são atentos a uma responsabilidade reflexiva da sociedade e que circulam em áreas periféricas. Dessa forma, irei colocar não só Nyl, mas também outros artistas, nessa função de *intelectual orgânico*. As reflexões apresentadas são do período de trabalho de terreno, realizado entre 30 de junho de 2018 e meados de dezembro do mesmo ano. Focarei especialmente a intervenção de Nyl MC em uma escola localizada na favela da Maré no Rio de Janeiro, em maio de 2019.

A situação política em que o Brasil se encontrava contribuiu para alguns dos pontos levantados aqui. Havia um cenário político instável. O trabalho de terreno se iniciou às vésperas de uma das mais importantes eleições presidenciais do país dos últimos anos. A população estava bastante dividida. A divisão, de modo reducionista, era entre um candidato de extrema direita — Jair Bolsonaro, visto como uma ameaça à democracia — e outros candidatos de diversas ideologias (direita, centro esquerda e esquerda radical). Neste quadro havia uma narrativa “anti PT” (Partido dos Trabalhadores) ainda sendo disseminada de forma substancial, mesmo com o partido fora do poder.

As indefinições dos caminhos políticos deixavam as pessoas apreensivas. Porém esse cenário contribuiu para uma participação mais ativa da população na política. Havia muitas discussões sobre os candidatos e um esforço por parte da esquerda e por alguma parte da direita de dialogar com as pessoas para evitar a eleição do candidato de extrema direita Jair Bolsonaro. A mobilização foi ampla e os artistas tiveram bastante destaque nessa conjuntura.

Os relatos retratados neste capítulo apresentam como a situação foi encarada pelo Nyl MC e pelos artistas próximos a ele, mostrando-os como *intelectuais orgânicos* durante as eleições e posteriormente a elas. Através de situações presenciadas por mim e descritas neste capítulo, há a intenção de demonstrar a participação do artista como intelectual que contribui

de forma ativa para reflexões de temas importantes de organização social e política pela população na sociedade.

#### **4.1. A primeira saída de campo: samba e *hip-hop* na Arena Dicró e na Zona da Leopoldina**

Em um sábado no Rio de Janeiro, do dia 30 junho de 2018, eu peguei um ônibus de Olaria para Penha para me encontrar com o Nyl. Era meu primeiro encontro com meu interlocutor desde que resolvi fazer o trabalho que é, em parte, sobre ele. Eu explicaria o projeto para ele e começaria minha investigação no campo também. Eu estava ansiosa em relação a isso. Porém, o fato de eu voltar a frequentar a área da Leopoldina no Rio de Janeiro também me deixava desassossegada por alguns outros motivos.

Apesar de estar familiarizada com o local, eu me encontrava distante da cidade havia um ano, tempo suficiente para gerar uma apreensão no caminho para o local do show. Este é um território de conflito entre traficantes e forças de segurança pública<sup>50</sup>. Quando se está inserido em um contexto, naturalizamos algumas coisas que não são naturais. Para mim talvez a principal dessas coisas fosse a naturalização das armas de guerra usadas por policiais e traficantes no Rio de Janeiro quando eu morava na cidade. A primeira cena vista em frente ao local do show foi de uma viatura policial com três policiais militares (PMs) mirando com seus fuzis a pista de carros. Não estava acontecendo nada anormal, apenas estavam empunhando suas armas em um ato banal.

É pertinente revelar ao leitor a localização do local do show a que fui convidada a assistir e a ligação que o lugar tem com o Nyl e a comunidade ao entorno. Trata-se da Arena Dicró, um espaço cultural da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro que está localizada dentro do Parque Ary Barroso no bairro da Penha. O Parque é “um pulmão entre asfalto e prédios, um pedacinho dos 2% de área verde que resta na Zona Norte”<sup>51</sup>. Além do Espaço Cultural, o

---

<sup>50</sup> Em 2018 o Rio de Janeiro estava sobre intervenção militar do exército, ou seja, além das operações policiais e as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), havia mais essa investida governamental como tentativa de controle das áreas ainda controladas pelo tráfico de drogas na cidade.

<sup>51</sup> Frase retirada da descrição feita para o próprio site da Arena Dicró.  
<http://arenacariocadicro.org.br/sobre/>

parque também comporta a Unidade de Pronto Atendimento (UPA) da Penha e a Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) do Parque Proletário, essa inaugurada no mesmo dia da UPP da Vila Cruzeiro com o objetivo de completar o cinturão de segurança planejado em 2012 pela prefeitura para o Complexo da Penha e do Alemão.<sup>52</sup>

A Arena Dicró— ou Arena Carioca Carlos Roberto de Oliveira— leva esse nome para homenagear o artista, cantor e compositor de música popular brasileira e morador da Zona da Leopoldina do mesmo nome. Além de palco recorrente de apresentações musicais do Nyl, lá é um local de lazer para ele, costumando frequentar eventos no local. A Arena é também seu ambiente de trabalho na área de comunicação, pois ele possui um cargo de Gestor de Comunicação na atual gestão. Portanto, além de um envolvimento nos palcos e como audiência, há um envolvimento na administração desta casa de cultura, tornando-a, como o próprio Nyl afirma, a sua segunda casa.

O espaço, inaugurado em junho de 2012, funciona com a gestão da Secretaria Municipal de Cultura e pela Organização da Sociedade Civil “Observatório de Favelas do Rio de Janeiro”. O objetivo, segundo essa gestão, é fundar e fomentar processos de formação, difusão, mobilização e produção cultural que expressem a multiplicidade de práticas culturais e artísticas carioca, brasileira e mundial. Assim, procuram estabelecer, portanto, uma programação heterogênea em um ambiente agradável e acolhedor para moradores e visitantes.

Esse objetivo é refletido na preocupação de assegurar um certo tipo de acessibilidade à programação do local, pelo menos na parte financeira, pois garantem preços populares e/ou gratuitos em todos os eventos. A diversidade de eventos que acontecem no local também impressiona. Os moradores da Zona da Leopoldina têm um espaço cultural significativo e comprometido que apesar de estar entre uma UPP e uma UPA, o que poderia prejudicar a sua funcionalidade de forma a não produzir tantos eventos, oferece uma programação cultural das mais diversas e ininterruptas da localidade.

A Zona da Leopoldina recebeu esse nome devido à construção ferroviária da Estrada de Ferro da Leopoldina. Os bairros que eram servidos por essa via férrea ficaram conhecidos em conjunto como Zona ou subúrbio da Leopoldina (Ferreira 2009). A região era habitada

---

<sup>52</sup> Informações retiradas do site da UPP

<http://www.upprj.com/index.php/informacao/informacao-selecionado/ficha-tecnica-upp-parque-proletario/Parque%20Prolet%C3%A1rio> (último acesso 10 de fevereiro de 2019)

majoritariamente por pessoas de classe média e classe média alta até a década de 1960 quando o local começou a receber pessoas de classes mais baixas. Esse fato foi ocasionado principalmente pela mudança da capital brasileira para Brasília e pelas políticas de gentrificação da Zona Sul durante o governo estadual de Carlos Lacerda (um governador que foi até acusado de instruir os policiais a assassinar mendigos durante o seu mandato) e durante a ditadura militar. Ambas removeram comunidades pois tinham um plano de transformar a área da Zona Sul em bairros residenciais e a área da Leopoldina e Zona Oeste como bairros fabris. (ver “Remoção”, 2013)

O pretexto do governo para as ações de remoção da população mais pobre da Zona Sul era de que essas pessoas trabalhariam nas fábricas na Zona Norte e Oeste e, portanto, deveriam residir próximos ao trabalho (ver Soares 2011). As famílias mais abastadas que já moravam nessa área fabril que estavam recebendo “seus trabalhadores”, mudaram para outros bairros, caracterizando ainda mais o local como “subúrbio carioca”, com a palavra “subúrbio” ganhando um certo sentido pejorativo, refletido também na palavra “suburbano” utilizada para designar as pessoas que moram neste local. Segundo Ferreira (2009), o conceito carioca de subúrbio é uma representação que significa ideologicamente “o lugar dos pobres” na cidade do Rio de Janeiro.

Assim, podemos identificar como o Estado percebe as classes mais pobres na cidade do Rio de Janeiro. A violência da remoção, a divisão territorial, o tratamento diferenciado (para pior) é a realidade da Zona Norte há muito tempo. Portanto, a cena descrita da minha chegada na Arena Dicró, com trabalhadores fardados a serviço do Estado empunhando fuzis em suas mãos, é uma cena banal na cidade.

Após passar pelos policiais, que estavam filmando suas atuações com as armas com o celular, cheguei na Arena. Tinha combinado chegar mais cedo para encontrar com o Nyl para falar um pouco do projeto de mestrado. Nyl e eu conversámos pouco, pois ele não queria se desconcentrar de sua participação no show, mas ele ficou muito animado com o projeto e principalmente com os possíveis materiais de vídeo que poderiam ser extraídos da pesquisa.

Mais ou menos às 18 horas começou o show de samba. É estranho ver as pessoas sentadas em apresentações desse estilo musical. Na Arena há um palco, um espaço central, que é uma zona mais baixa, e um espaço para a plateia sentar-se. Geralmente as pessoas ficam em pé no espaço central em frente ao palco, mas inesperadamente, pelo menos para mim, as pessoas estavam sentadas.

O show era do grupo Kebajê. Os músicos eram politizados e conscientes da discriminação racial existente no Brasil, isso sendo refletido em suas falas e nas escolhas do repertório no palco. O show foi praticamente todo marcado por letras de protesto de classe, raça e gênero. Destaque para “A carne”, “Maria da Vila Matilde” (ambas conhecidas na voz da Elza Soares), “Samba dos Ancestrais” do Martinho da Vila, entre outras do Jorge Aragão, que foi lembrado por “cantar nossa cor”<sup>53</sup>.

Eu já tinha visto foto de uma outra apresentação do Nyl com o grupo em um show na Lapa, Centro do Rio de Janeiro, no início do ano. Isso me fez pesquisar um pouco sobre o grupo, mas foi no site da própria Arena que a seguinte apresentação sobre a divulgação do show que iria ser apresentado pelos sambistas, e sua proposta politizada, me chamou mais a atenção.

Samba é o gênero-símbolo do país, mas sua imagem perante a sociedade é atrelada a uma alegria e personagens pouco pensantes e rasos, o que afeta o cotidiano do seu povo. Para mostrar ao mundo que o Samba é potente, pensante e pulsante, e que sua tradição é luz que aponta para o futuro, o Kebajê apresenta o show MANIFESTO POTÊNCIA, uma performance sonora que vai ao encontro de debates atuais, através de uma encruzilhada de sons afrouurbanos: do Funk ao Candomblé; do Jongo ao Rap; tendo sempre o Samba e seus preceitos como norte.<sup>54</sup> (Arena Dicro 2018)

Para introduzir o convidado da noite, a banda fez uma crítica ao engessamento que parte dos sambistas pregam para se preservar, não aceitando a mistura de estilos ou a introdução de novos elementos ao que é chamado de “samba de raiz”. Para essa crítica eles fazem referência ao significado de raiz no sentido de parte de planta. Defendem desse modo o não enclausuramento do samba, pois, assim como a planta, se não deixar a raiz se desenvolver, nunca vai crescer e dar frutos. Dessa forma, eles começam a tocar a canção *rap* “Linha de Frente” do *rapper* Criollo, música que mistura samba com *rap*. Eles chamam a atenção para o fato de outros estilos musicais integrarem samba, mas o samba não integrar outros estilos musicais. A cantora do grupo sinaliza isso pois acredita que deve haver a união da “música preta”, dos estilos começados por “pretos”, para assim ser uma forma de resistência mais forte e efetiva. Após essa introdução Nyl é apresentado.

---

<sup>53</sup> Fala de um dos integrantes do grupo Kebajê.

<sup>54</sup> Disponível em: <http://arenacariocadicro.org.br/events/kebaje-manifesto-potencia/?l=L2> (último acesso 31 de fevereiro de 2019)

Nyl interpretou apenas uma canção, mas apesar do breve momento no palco, foi marcante a sua presença no show. Ele é um artista e um agitador fantástico, comunica muito bem com o público e consegue transmitir de maneira sucinta sua mensagem planejada. Sua fala foi direcionada ao fato significativo de “famílias pretas” e faveladas estarem consumindo um evento cultural num sábado à noite — “Vai ter famílias pretas reunidas na Penha, sim”, discursou o *rapper* durante o show. Ele também direcionou sua fala diretamente ao Pezão, governador do Estado de Rio de Janeiro da época<sup>55</sup>, que negligenciou a Arena Dicró, retirando investimento da cultura. Na sua fala Nyl fez uma crítica a essa política de cortes do então governador.

Logo depois da apresentação de Nyl MC, representando o *rap*, houve a interpretação de alguns “funks antigos”. Esses funks se caracterizam por trazerem a base da batida americana do *miami bass*<sup>56</sup>, se modificando com a incorporação de influências de músicas afro-brasileiras até se caracterizar pelo ritmo conhecido hoje como “funk carioca”<sup>57</sup> (Facina 2009).

O depoimento de Nyl “vai ter famílias pretas reunidas na Penha, sim”, me fez refletir que a cultura celebrada ali era a da diáspora de povos de várias regiões do continente africano que foram escravizados na América. Essa cultura uniu a população negra ali. O que resistiu foi sendo recriado nesses estilos musicais: samba, *rap* e funk. Por isso a mistura do *rap* ou do funk com o samba, parece-me legítima, pois caracteriza e é um resultado da cultura e da música negra brasileiras. A música reúne a população que se identifica com os diferentes gêneros e estilos. Os locais de reunião se tornam ambientes propícios para criar e propagar uma resistência da cultura e da vida do negro. Assim, a cultura, para mim, é entendida como a principal articulação de luta e resistência hoje da população negra e periférica no Rio de Janeiro.

O grupo de samba lembrava constantemente o seu público sobre as origens dos estilos musicais apresentados no palco naquela noite, identificando-as como música negra. Eles enxergavam importante esse lembrete para politizar a construção da identidade negra que, como Gilroy (2001) aponta, é híbrida. O público sabe dessa informação, mas nem sempre

---

<sup>55</sup> Nos últimos dias do seu mandato, Luiz Fernando Pezão seria preso e sofreria impeachment por corrupção em 2018.

<sup>56</sup> Música eletrônica de *hip-hop* produzida em Miami com a característica de ser muito dançante com graves pulsantes e mais ligado à festa e à celebração da sexualidade livre que a mensagens políticas (Facina, 2009).

<sup>57</sup> Podemos ver mais sobre o Funk no trabalho de investigação da pesquisadora Adriana Facina (2009).

reflete sobre ela e sobre a importância da música negra como resistência. Os artistas se posicionaram e reafirmaram isso no palco, levando essa discussão às pessoas do público. Os artistas ali cumpriram o papel de *intelectual orgânico*.

Após o show, Nyl e eu terminámos a nossa conversa anterior, falámos sobre o trabalho de mestrado, sobre o show que tinha acabado de acontecer e sobre o espaço da Arena. Falei sobre a cena dos policiais que acontecera mais cedo e Nyl contou sobre um evento da matinê de Passinho no final de 2017, onde só havia crianças e adolescentes. Ele falou que esse evento de Passinho teve que ser interrompido pois os policiais cismaram que “queriam prender alguém”— fala do Nyl. Chegámos à conclusão que eles implicaram só porque era um evento de funk e esse estilo ainda é muito criminalizado. No momento que conversávamos sobre isso, entrou um policial com um fuzil nas costas (sendo que é proibida a entrada de polícia com fuzil na Arena, mas eles nunca respeitaram essa regra) e este fuzil ainda encosta atrás de mim quando o policial passa.

Após a nossa conversa, Nyl e eu fomos para o ponto do BRT<sup>58</sup>, para lados opostos. Eu fui direto para casa. A volta foi tranquila, havia pessoas na rua que ainda estavam indo para a sua diversão na noite de sábado. O próximo show de Nyl já tinha data marcada e seria na Arena Dicro novamente. Desta vez seria uma participação em um show de *rock*.

#### **4.2. Habitando-me ao campo**

As outras saídas para campo foram marcadas pela mesma “rotina” antes dos shows. Sempre havia um momento de conversa entre o Nyl, eu e as pessoas que também iriam participar de alguma forma dos shows. Sempre se desenrolavam conversas sobre o que tinha acontecido no momento na mídia e sempre havia algumas reflexões que iam muito além do tema inicial, passando por reflexão de questões problemáticas da sociedade como racismo, machismo e homofobia. Por exemplo, a pauta da conversa antes desse show de *rock* foi o clipe que o Nego do Borel, um cantor de Funk, tinha acabado de lançar. O clipe causou polêmica pois o cantor estava travestido de mulher e beijava um homem no final, o que ficou

---

<sup>58</sup> BRT é um sistema importado da Colômbia de transporte coletivo de ônibus que possui uma pista exclusiva de uso e há plataformas de embarque.

parecendo uma estratégia para tentar conquistar o público LGBT.<sup>59</sup> Porém, como o cantor nunca havia se pronunciado anteriormente para defender pautas desse campo, ele foi acusado de querer se aproveitar do tema para ganhar *pink money*<sup>60</sup>.

A acusação ficou ainda mais justificada com a aparição de uma foto do cantor com o então candidato a presidente Jair Bolsonaro. O candidato é conhecido por fazer declarações homofóbicas e já havia dito que não conseguiria amar um filho homossexual, completando com a seguinte frase: “não vou dar uma de hipócrita aqui: prefiro que um filho meu morra num acidente do que apareça com um bigodudo por aí. Para mim ele vai ter morrido mesmo”<sup>61</sup>. Durante a conversa foi levantada a contradição que é apoiar causas LGBT e apoiar para presidente uma pessoa que é claramente contra a essa comunidade.

Foi muito interessante ver que, mesmo não havendo um representante da causa LGBT, o tema ter sido discutido e defendido com um olhar progressista em relação aos direitos desse grupo, lançando um olhar de crítica à tentativa de apropriação da luta LGBT visando apenas o lucro e não a sua importância e seriedade. Dados divulgados pelo Grupo Gay da Bahia (GGB), organização não governamental mais antiga do Brasil voltada para a defesa dos direitos dos homossexuais no país, mostram que foram registradas 445 mortes em 2017 e 420 mortes em 2018— por homicídio ou suicídio decorrente da discriminação— de integrantes da população homoafetiva e transexual. Logo, a luta LGBT é algo sério e todos ali na conversa concordaram com a falta de senso crítico, ingenuidade e ignorância do cantor que “se queimou” com o público que defende essa causa. O clipe tinha tudo para ser um sucesso, pois a canção é contagiante. Porém, como ele se colocou no lugar de uma travesti sem ser travesti, tirando o espaço de uma que poderia está neste papel no clipe, visando somente conquistar o mercado pop que pessoas ligadas ao movimento LGBT sustentam, configurou-se, como apontado na mesa onde acontecia a conversa, em um “close errado”<sup>62</sup>!

Um outro aspecto que se repetiu em praticamente todos os shows que participei durante o trabalho de campo foi a impontualidade. Todos os shows se atrasaram, muito ou pouco. Outro aspecto a destacar é o público de cada show. As pessoas acorrem somente aos shows

---

<sup>59</sup> Ver a matéria da revista Veja de São Paulo na versão online <<https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/nego-do-borel-beijo-ator-polemica-clipe/>> (Último acesso 11/09/2019)

<sup>60</sup> Termo retirado da língua inglesa para se referir ao dinheiro movimentado pela comunidade LGBT.

<sup>61</sup> Jair Bolsonaro declarou esta frase em entrevista à Revista *Playboy* em 2011.

<sup>62</sup> Gíria LGBT que significa fazer alguma besteira ou algo errado.



em que se apresenta um estilo musical ao qual estão ligadas. O público de rock *underground* consome as apresentações de rock *underground*, o público de *hip-hop underground* consome os eventos de *hip-hop underground*, não indo em outros eventos culturais de outros estilos na Arena Dicró. Não havia tanta mobilidade como eu esperava dentro dos shows da Arena. Pensei que como a Arena é uma das poucas casas de cultura da Zona Norte, ela iria acolher a comunidade do entorno em todos espetáculos dos diversos estilos que eles disponibilizam. Porém, não é isso que acontece e os eventos no local não costumam lotar.

Isso contradiz o que o grupo Kebajê propôs no show, a união de estilos para um crescimento cultural. Porém, ao mesmo tempo, os artistas que se apresentaram na Arena durante a minha pesquisa traziam outros estilos musicais para o palco além do estilo em que se auto classificam. Os primeiros shows que acompanhei do Nyl, por exemplo, não eram de *hip-hop*. Até nos eventos próprios de *hip-hop* em que acompanhei o Nyl, havia uma variedade de estilos musicais sendo usados pelos artistas de forma bem direta. O público ao mesmo tempo não frequentava outros estilos, mas consumia indiretamente através do seu artista no palco, trazendo uma certa diversidade às apresentações.

Outra parte que se repetiu em todos os shows foi a parte política. Durante o show de *rock* em que Nyl ia participar, ficou bem explícito essa parte política. Em comemoração do Dia Mundial do Rock a Arena organizou um show com duas bandas. No site da Arena há na descrição do evento que as bandas são “oriundas do subúrbio carioca”, ou seja, são bandas da região. A primeira foi o Canto Cego, grupo com quatro integrantes, três instrumentistas homens e uma vocalista mulher, todos bastante jovens. O grupo é bem teatral, recita poesias, toca músicas autorais e a vocalista se entrega totalmente cantando as canções. O público da banda era fiel, veio para assistir a banda e muitos não ficaram para ver o próximo show.

A segunda apresentação da noite foi do Bala N’Agulha, uma banda em que tudo é político. Neste show a banda passava vídeos atrás do palco, mostrando profissionalismo e preocupação com o visual do espetáculo. Também interpretaram música fora do repertório de *rock*. Apresentaram uma versão adaptada, mais coerente à realidade do Rio de Janeiro, da canção “Aquele Abraço” do Gilberto Gil<sup>63</sup>. Era uma crítica ao “Rio lindo” cantado na canção,

---

<sup>63</sup> Gilberto Gil é um cantor, compositor e instrumentista baiano que no início da carreira se destacava dentro do movimento cultural brasileiro da Tropicália nos anos 1960. Ele é reconhecido até hoje como um dos maiores nomes da música brasileira. Gil também compôs o governo Lula de 2003 até 2008 como ministro da Cultura.

mostrando várias situações não muito “bonitas” da cidade e frisando de forma irônica: “mas o Rio de Janeiro continua lindo”.

Pesquisando isto encontrei uma série do Bala no YouTube que se chama a “A Arte da Correria” que retrata bem a “correria” que é estar no cenário *underground* lutando por espaços para se apresentar e mostrando que a atuação intervencionista da banda passa dos limites dos palcos. A banda luta por políticas públicas para o fortalecimento da cultura na cidade para além da cultura *mainstream*, especialmente uma política pública mais democrática que invista em shows de práticas artísticas dirigidas a toda população e não apenas à parcela dominante.

A plateia do Bala no evento da Arena parecia ser o público do circuito do *rock* alternativo da cidade. Não era “fã clube” exclusivo (em comparação com o público da outra banda), mas sim um público fiel ao estilo. O público da cena de *rock* alternativo na cidade do Rio é assíduo. Constatei isso durante trabalho de campo que fiz junto com o grupo Musicultura sobre a cena de Rock na Maré<sup>64</sup>. As pessoas que se identificam com o estilo consomem os eventos que ocorrem na região de forma frequente.

Nyl entrou em cena na última canção interpretada, “Meu Mar é a Rua”, através da qual Nyl participa frequentemente nos shows do Bala N’Águlha. Esta canção remete muito para a “correria” da banda na luta por espaços de cultura para se apresentar. A banda é independente e possui referências, além do rock, de *rap* e funk. Nyl se considera o sexto integrante do Bala N’Águlha, o que explica a interação tão natural em palco entre os elementos do grupo e Nyl.

Houve mais dois eventos que marcaram esta primeira parte da investigação no terreno, e Nyl se apresentou no primeiro destes últimos eventos, no dia 22 de julho de 2018. Neste primeiro show houve as participações de vários *rappers* do circuito carioca de *hip-hop* convocados pela Nega Gizza, *rapper* carioca que é apresentadora do programa de rádio “A voz das Periferias” que estava comemorando 11 anos no ar. O programa emite a partir da rádio pública Rocket Pinto e divulga *rap* nacional há 11 anos, constituindo, dentro do meio de comunicação da rádio, uma das poucas opções para se ouvir esse gênero produzido no cenário nacional.

---

<sup>64</sup> Ver “Música e Ocupação do Espaço Público na Maré: Uma etnografia participativa” (2017) nos Anais da VIII ENABET.

Chegando neste dia perto da Arena ouço fogos de artifícios<sup>65</sup>, logo depois passa uma *pickup* cheia de policiais armados, mas para a minha sorte não estava acontecendo nada, pelo menos nada no local do show. O evento estava marcado para às 16 horas. Nyl havia-me dito para eu chegar às 17 horas, que era a hora a que ele iria chegar. Eu cheguei às 18 horas, pois estava cansada dos recorrentes atrasos. Muitos *rappers* passaram pelo palco.

Nyl conversou comigo um pouco depois do show. Tocou em pontos importantes que eu ainda não havia percebido. O primeiro é que os *backstages* dos shows de *rap* têm sempre muita gente e isso em todo lugar do mundo. Depois ele mostrou muita insatisfação com atraso e mudança de horário do evento. Tinha percebido que ele não estava feliz com a mudança, mas ele mostrou estar bastante insatisfeito e talvez isso não tenha a ver só com aquele dia específico. Isso leva ao terceiro ponto que é a insatisfação com os atrasos de projetos em que ele participa por falta de compromisso das pessoas envolvidas. Comentamos que as pessoas precisam de empregos para sobreviverem e acabam abandonando projetos ligados à contra-hegemonia que geralmente não pagam os seus sustentos. Por último, ele relatou uma “falta de emoção” de tocar na Arena, pois sente que está tocando “em casa”, ou seja, sente que não está fazendo nada de novo.

Depois desse show, que foi oficialmente o primeiro de *rap*, obtive algumas reflexões sobre os limites do *hip-hop* como estilo musical engajado e essas reflexões se consolidaram no segundo show de *hip-hop* que acompanhei, também na Arena Dicró. Já era mês de agosto, quase um mês após o último show, o evento, marcado para às 16 hora, não começou no horário. Pelas 18 horas, o horário da minha chegada, ainda havia pouca gente e ainda deu tempo de “socializar” antes do início do evento. Minha impressão no momento era de que o evento não iria lotar, pois já haviam passado duas horas do horário combinado. Porém o evento teve um bom público. Na minha chegada, como sempre, havia policiais com fuzil. Nessa semana o Rio de Janeiro tinha tido dias de muita violência entre policiais e traficantes na área da Leopoldina, porém a vida continuou. O Rio parece banalizar a barbárie.

Nyl não iria se apresentar artisticamente neste evento, mas apenas trabalhar na produção e como apresentador do evento. Esse era o público mais jovem observado por mim até então. O evento era uma espécie de “final” de um concurso com os vencedores (ou indicados) das batalhas de *rap* dos bairros da Leopoldina. Estavam os vencedores da Cidade

---

<sup>65</sup> O barulho de fogos de artifícios é usados por traficantes nas favelas do Rio de Janeiro para sinalizar a ocorrência de algo. Por exemplo, a chegada de policiais na favela, ou a chegada de drogas.

Alta, BGK (vila da penha), roda cultural da Penha (embaixo do viaduto da Penha Circular) e outras duas vagas abertas para quem quisesse se inscrever na hora (porém uma das vagas era para o último vencedor do último evento do Leopoldina Hip Hop), além de convidados. Era uma formalização dos eventos que são realizados nas ruas, com a estrutura de um som profissional, produtores com experiência e um espaço público construído para receber eventos.

As batalhas eram de “conhecimento”. Não se deveria atacar um concorrente, mas sim rimar sobre os temas propostos num quadro. Entre os temas que consegui identificar figuravam “as eleições”, “a Igreja da Penha”, “Zeca Pagodinho” e “o feminismo”. Ao contrário das improvisações que visam atacar um competidor de forma depreciativa, as “batalhas de conhecimento” direcionam os *rappers* participantes a rimarem sobre determinado tema. Esse formato de batalha foi criado há um algum tempo pelo MC Marechal, que é *rapper*, ativista, apresentador e produtor.

O jovem *rapper* JP destacou-se dos concorrentes logo na primeira batalha. JP é muito mais politizado do que os outros. Os outros *rappers* mencionavam votar nulo e pareciam não saber muito sobre os temas. Quando tinham uma ideia, não a conseguiam desenvolver. JP foi até à final, mas nesta o objetivo da competição mudou e tornou-se uma batalha de “sangue”<sup>66</sup>. O outro *rapper* levou a batalha e JP voltou para casa sem o prêmio. Ele ainda passou por mim, quando estava voltando para casa, perguntando onde pegava o ônibus para Caxias. Eu o vi atravessando as pistas de carro para pegar o ônibus para a viagem até a Baixada, na parte fora do município do Rio de Janeiro. Achei que o evento foi injusto com ele ao mudar a proposta no final e se tornar uma batalha de “sangue” onde o objetivo é depreciar o outro. A tradição são as “batalhas de sangue”, mas pensei que o evento iria ajudar a construir uma nova tradição que parece mais judiciosa.

No meio do evento pude conversar um pouco com o Nyl, sobretudo sobre os temas do último encontro. Nesse evento ele estava mais otimista e animado pois sentia que iria resolver as coisas do lado artístico— gravação de CD e organização de agenda de shows— durante as suas férias na Arena no mês de setembro. Nyl é bastante profissional com a carreira dele. Pretende sempre oferecer o melhor produto artístico possível. Parece dividir bem a

---

<sup>66</sup> Batalha de Sangue é o nome popular das batalhas de rima que ocorrem nas ruas onde geralmente os concorrentes rimam depreciando o seu concorrente. O apresentador pergunta ao público nos meios das batalhas: “O que vocês querem ver?”. E o público responde, sem hesitar: “Sangue!”.

carreira dele com as outras atividades em que participa, como, além do trabalho na Arena, os estudos e a militância. Porém a aparência de total controle vem de muito conflito interno e questionamento, ou seja, de camadas de reflexão pontuadas pelo desejo e pelo dever. O meu olhar inicial era bastante superficial. Porém, após um tempo de observação e convivência, percebo o que torna o Nyl um artista “bem humano” e com uma complexidade interessante para a análise como *intellectual orgânico* contra-hegemônico.

#### **4.3. Entrevista, conversas e produção de vídeo**

Essas conversas entre e pós shows foram essenciais para construir um questionário de perguntas para uma entrevista etnográfica que estava planejando com Nyl. Eu tinha a intenção de filmar essa entrevista para juntar ao material audiovisual dos shows e editar um pequeno vídeo para sintetizar o que foi observado em campo. A ideia era produzir vídeos para a divulgação deste trabalho de pesquisa e do trabalho do Nyl. Um dos objetivos era não deixar o que foi observado e analisado até ao momento “parado” até a finalização do trabalho escrito.

Para isso, além da ajuda do próprio Nyl contei com a ajuda do grupo de pesquisa em etnomusicologia Musicultura Maré. O grupo é um coletivo de pesquisa da Maré que é um braço do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ. Seus participantes são moradores do bairro pesquisado, alunos de graduação, mestrado ou doutorado, como também alunos e professores da rede pública de ensino fundamental. A forma de produção e compartilhamento do conhecimento é um ponto importante para a estrutura da metodologia do grupo, se transformando ao mesmo tempo em conteúdo temático, visto que a relação não-hierárquica construída pelo grupo reflete o conteúdo que querem passar (Araújo 2008; Cambria 2012)

O grupo Musicultura, além de dar suporte material, ofereceu suporte braçal e crítico, carregando equipamento e participando da entrevista com perguntas e opiniões. Esse apoio me deixou muito contente e com essa participação foram levantados alguns outros pontos de vista, o que foi muito interessante. Essa entrevista foi importante para montar um panorama de quem é o Nyl e para apresentá-lo aqui no capítulo sobre ele e o *hip-hop* carioca.



Figura 1: Entrevista Nyl MC realizada em conjunto com o Musicultura

Porém, antes da entrevista de vídeo, que demorou um pouco para ser marcada e realizada por causa de alguns adiamentos, foram feitas algumas entrevistas “informais” por mim ao Nyl. Essas entrevistas foram cruciais para o direcionamento da pesquisa, pois conversei com o meu interlocutor sobre algumas das primeiras impressões da pesquisa e ele me apareceu com alguns direcionamentos para tentar “desenrolar o nó” que estava na minha cabeça, principalmente em relação ao público e ao modo como este recebia e decodificava as críticas sociais que estavam nas canções.

Tirando o evento de samba, os públicos de *rap* e *rock underground* do Rio de Janeiro pareciam bem conscientes da opressão imposta a eles pelo Estado, uma vez que apoiavam as intervenções mais politizadas dos artistas que se apresentavam nos shows. Porém comentei com o Nyl que sentia falta de “ação”. Eu me perguntava: “o que eles vão fazer com o que consomem nos shows?” Entrámos numa discussão sobre a sociedade. Levantámos o assunto de quanto somos passivos em alguns aspectos, em como vivemos em bolhas também, com pessoas que compartilham os mesmos pensamentos que nós. As outras pessoas que têm pensamentos políticos diferentes dos nossos nós não temos quase contato algum. Mencionámos como as coisas são consumidas de forma rápida e superficial e como o “artista do momento”, para se manter em alta, precisa de oferecer produtos novos a todo momento e acumular funções para ser valorizado. Ou seja, pareceu-nos que não se pode viver de forma reflexiva.

Como exemplo sobre a velocidade a que devem ser feitas as coisas no universo da música popular, Nyl falou sobre seu próprio trabalho. O seu clipe mais elaborado iria fazer um ano em novembro desde o seu lançamento em 2017. Porém ninguém mais o estava comentando desde fevereiro. Nyl também relatou como o seu trabalho consiste em se autoproduzir, autopromover e gerenciar a si mesmo e como isso compromete o seu trabalho final como músico. Hoje ele tenta “nadar contra maré” e procura pessoas para tratar desses assuntos, mas tudo é muito lento justamente porque falta investimento financeiro para pagar a essas pessoas mensalmente, atrasando desse modo os processos além da vertente artístico.

Um dia em sua casa, Nyl mostrou-me alguns vídeos que tinha em arquivo. Um deles mostrava a sua participação num programa de TV. Nyl comentou que sempre é chamado a comparecer em eventos ligados a resistência. Falei que essa associação era positiva. Ele concordou, acrescentando, contudo, algo que me fez pensar muito: as pessoas sempre se lembram de artistas engajados que são do *underground* em eventos feitos de forma colaborativa e sem apoio financeiro, mas as mesmas pessoas quando têm oportunidades de produzir eventos com um financiamento satisfatório não se lembram desses mesmos artistas e sempre chamam artistas do *mainstream*. Isso é algo que sempre acontece e eu nunca tinha me questionado.

Nyl sugeriu-me que eu pesquisasse dois autores. O primeiro foi o sociólogo polonês Zygmunt Bauman de modo a entender a rapidez como as coisas acontecem hoje, o que, como o autor sugere, é um reflexo da “modernidade líquida”, onde tudo é fluido e sem amarras. O segundo autor que me recomendou é o pesquisador, *rapper* e documentarista Arthur Moura, que pesquisa o movimento *hip-hop* do Rio de Janeiro. Nyl afirmou que o trabalho desse autor iria me ajudar a entender como chegamos até ao momento em que estamos atualmente dentro desse movimento. Nyl, assim, foi se caracterizando como um intelectual de várias faces, me sugerindo autores acadêmicos e me ajudando a construir um pensamento contemporâneo para juntar às ideias de Gramsci.

#### **4.4. Primeira saída de campo fora da Zona Norte do Rio de Janeiro**

Após a gravação em vídeo da entrevista com Nyl MC com a ajuda e suporte técnico do Grupo Musicultura, tive um breve momento de análise dos dados e de organizações de

alguns pensamentos que obtive durante o campo até então. Até o momento só havia acompanhado shows na Arena Dicró. O público que frequentava os shows do Nyl na Arena, em grande parte, era de amigos e de pessoas que acompanhavam o *rap underground* na Zona Norte. Não dava para afirmar uma efetividade da função do *intelectual orgânico*, pois o público mais assíduo do cantor já era bem politizado e consciente da dominação de classe e raça. O público mais jovem do *hip-hop* local também parecia politicamente consciente. Porém não parecia muito interessado em desenvolver essa crítica mais a fundo.

Os jovens que são frequentadores dos shows do Nyl não pareciam com muita vontade de fazer algo além de acompanhar e de concordar com a crítica feita através da música que tocava ali. Essa foi uma impressão que permaneceu também, parcialmente, na segunda parte do campo, onde acompanhei shows em outros espaços e em outras ocasiões. O primeiro show fora da Arena Dicró foi no Centro, no espaço Ganjah da Lapa.

O espaço fica na Rua do Rezende, na Lapa, centro do Rio de Janeiro. O Centro costuma ser um ambiente democrático, onde vemos todas as “tribos” e gente de toda a parte da cidade. Foi por isso que julgo que senti uma diferença no público no local. Conteí a maioria das pessoas como brancas. Se fizesse uma estimativa da proporção diria que estavam na sala ca. de 65% pessoas brancas e 35% pessoas negras. Era uma festa de três andares, mas a sala não estava lotada, havia muito espaço para andar, dançar e ficar parado conversando.

Essa foi a festa em que vi menos pessoas conhecidas do grupo que habitualmente acompanha o Nyl. O facto de ser fora da Zona Norte (local onde o cantor reside e trabalha) era um motivo para isso acontecer. Porém até eu estava com um pouco de receio de sair de casa naquele dia. No dia anterior houvera uma operação policial no morro do Alemão, na Zona Norte da cidade, local perto de onde eu residia na época. Nessa operação uma pessoa levou um tiro enquanto estava sentada no sofá de sua casa e um policial foi morto. O clima continuava tenso como se esperasse uma intervenção militar. Saindo de casa para pegar o ônibus para o evento, por volta das 23 horas, passou um “caveirão” em frente da minha casa. O “caveirão” é um carro blindado usado pelo Polícia Militar do Rio de Janeiro para entrar nas favelas. Possui buracos para os canos dos fuzis dos policiais e geralmente na sua lataria há o desenho de uma caveira. Quando passa nas ruas das favelas costumam ouvir-se frases a partir do seu interior como “vim buscar sua alma...”, “se não sair da frente, passo por cima...”, “sai da frente que a bala vai comer”. O caveirão é o símbolo da ação do Estado nas favelas do Rio de Janeiro.



Voltei a morar no Rio de Janeiro em 2018 com um medo muito maior do que quando tinha saído em 2017. Antes a indignação superava o medo, agora eles caminham juntos. Quando eu ia atravessar a passagem subterrânea de pedestre para o ponto de ônibus do outro lado da estação de trem de Olaria, passou uma mulher desconhecida falando para eu passar depressa pelo “buraco”, o nome popular para as passagens subterrâneas que existem nas estações de comboio para pedestres, também conhecidas como “túneis”. Perguntei-lhe “por quê?”, meio tímida, para saber se havia algum mal eminente, mas ela só disse que era porque o buraco estava vazio e escuro – como normalmente está a essa hora mesmo.

Atravesso e vejo uma mulher no ponto esperando um ônibus também. Como é bom encontrar outra mulher quando se está sozinha na rua! Se fosse um homem desconhecido no lugar de uma mulher eu não ficaria tão tranquila. Na sociedade patriarcal a opressão do machismo é reproduzida apenas pelo facto do homem existir. Ainda no local, passaram dois homens embriagados falando alto, deixando eu e a outra mulher que estava no ponto com medo. Nesse momento apareceram mais pessoas, mas mesmo assim eu não estava ainda totalmente tranquila.

Quando os homens embriagados foram embora, o ponto de ônibus já estava mais cheio e uns dez minutos depois o ônibus passou. Conversei pelo celular com uma amiga, dizendo-lhe que estava a pensar em desistir de ir ao evento por medo. Meu medo maior era voltar para casa no meio de um tiroteio. Mas logo depois eu fiquei mais tranquila. Tenho a certeza de que o meu medo se desencadeou por ter visto o “caveirão” ao sair de casa.

Quando eu cheguei ao local do evento, Nyl estava do lado de fora com a Ana (sua produtora e funcionária também da Arena Dicro) e com um grupo de meninas. Todos estavam conversando e bebendo fora do evento. O único que não estava bebendo era o Nyl, pois ele iria cantar. Era um concerto do “Playing For Change Day” (PFC Day), um movimento cultural e solidário. O evento iria acontecer ao longo do dia e haveria vários shows. Nyl iria tocar em um dos *sets* a convite do próprio DJ encarregado do *set*, o DJ Maka.

Ficamos conversando no terraço. Nyl não estava bebendo, pois queria estar preparado para cantar mais tarde. O evento ia começar à meia-noite, mas à 1:30 da manhã ainda estávamos no terraço conversando. Ana reparou que o DJ Maka tinha ido embora. A Ana conversou com a produção e com um outro DJ que ia se apresentar. Esse DJ resolveu chamar o Nyl para cantar no *set* dele.

Nyl ainda esperava cantar no *set* desse outro DJ. Porém o DJ colocou alguns empecilhos ao convidado, questionou o formato da “base” (o acompanhamento instrumental gravado) que Nyl iria usar e avisou que teria só o tempo de entrar no palco para testar e saber se a “base” ia funcionar ou não. Nyl achou que ele não estava colocando empecilhos, mas Ana achou que ele estava dificultando a atuação conjunta e eu também achei um pouco.

Às três da manhã ainda não havia terminado o outro show. Já não havia muita gente no local. O DJ que ofereceu o espaço no seu *set* para o Nyl se apresentar já estava bastante incomodado com a falta de organização na produção do evento. O atraso era evidente e o show que tinha se planejado iria ser feito apenas para as pouquíssimas pessoas que permaneciam no local. O DJ falava que só iria tocar umas poucas músicas e iria embora. Nyl também estava aborrecido com tudo o que estava acontecendo.

Após pensar um pouco, Nyl resolveu falar com o DJ e comunicou-lhe que não iria mais cantar. Ele aceitou logo a colocação do MC, pois queria terminar o show logo para ir embora do local. Nyl me pediu desculpas por não ter havido show. Eu falei que não tinha problema, pois o trabalho de campo é muito além de só cobrir o show especificamente. Fomos todos para casa.

A noite foi sem dúvida decepcionante para todos. A organização local não fez questão nenhuma de organizar os horários de entrada e saída de cada um dos participantes — um desrespeito para com o público e para com os artistas que iriam se apresentar. Eu fiquei pensando se, por se tratar de um show beneficente e também de não ter nomes importantes, eles não teriam negligenciado um pouco a produção do evento. Nada parecia planejado para dar certo realmente.

Nessa sala de espetáculos costumam acontecer shows muito bem produzidos e com artistas com “nome” na cena musical da Lapa. Não acho que a gerência do espaço tenha sido responsável pelos problemas que aconteceram na noite. Poderia arriscar a afirmar que isso só ocorreu porque a produção do evento não se importou em tratar de forma desleixada artistas que não possuem um estatuto fora do cenário *underground*.

Nyl já havia falado um pouco sobre como artistas que ainda não conseguiram quebrar a barreira do *underground*— ele nem estava se referindo àqueles que conseguem aceder ao *mainstream*, mas sim aos que poderão conseguir aceder a um espaço entre *underground* e *mainstream*— são tratados de forma descartável, sem um respeito para com o seu trabalho

artístico. Ele se refere aos problemas gerais que rodeiam os músicos e *performers* do *rap underground*, mas ressalta principalmente a questão da remuneração.

Em relação a isso, ele comenta um pouco sobre a relação entre sua arte e o dinheiro:

Eu me preocupo muito em fazer algo que eu veja uma sinceridade. Que eu vá deitar depois e falar: eu fiz o que eu acredito. Ainda mais que arte é muita sensibilidade. Não vou nem falar que não tenha feito pensando em mercado. Mas acho que é achar um meio termo. De alguma forma a gente precisa de dinheiro. Eu enxergo o dinheiro como uma ferramenta. É com dinheiro que a gente vai comprar a comida, com dinheiro que a gente garante a nossa mobilidade. Que a gente vai investir no nosso estudo, no nosso trabalho. Então dinheiro é uma ferramenta. A gente não pode ter essa coisa e tal. Por tudo o que eu acredito, de militância e tal, tipo, dinheiro é uma ferramenta. E a gente vive num mundo extremamente capitalista. A questão é a forma que você vai proceder para aquilo ali, se você vai realmente abrir mão de valores que você tem muito sério para você ganhar dinheiro ou se você vai fazer a coisa equilibrando ali. O que eu acredito, o que eu luto em termo de música é pra que o meio underground, o meio que a gente vive e tá ali trabalhando, é que a gente consiga movimentar uma grana também. (Nyl MC 2018)

A falta de uma remuneração regular ou satisfatória dos artistas *undergrounds* pelo seu trabalho, faz a profissão se tornar quase que insustentável para eles, pois para se viver no mundo hoje é necessário pagar as contas. O artista que ainda não alcançou algum estrelato fica numa situação complicada para se dedicar ao trabalho musical como única atividade. O *rap*, para Nyl, é a principal profissão, mas não é a sua principal fonte de sustento.

#### **4.5. Influência das eleições no trabalho de terreno**

Durante o trabalho de campo havia algumas ideias sendo discutidas por grupos políticos divergentes. Um dos assuntos debatidos era o incentivo do governo em financiar produções artísticas, garantido pela lei de incentivo à cultura de 1991 (Lei 8.313/91), conhecida popularmente por Lei Rouanet. A extrema direita, que estava emergindo na figura do candidato Jair Bolsonaro, acredita que os artistas que pedem esse financiamento são, em expressões usadas por parte da extrema direita, “vagabundos” que querem “mamar na teta do

governo”<sup>67</sup>. Esse grupo político afirmou que durante o governo do Partido dos Trabalhadores (PT) os artistas que participavam desses editais viviam às custas do governo, tirando dinheiro da saúde para financiar suas peças. A extrema direita afirma que esses artistas trocariam apoio político por dinheiro para financiar seus projetos culturais.

No *site* do governo podemos ver a informação sobre a lei de forma mais explícita:

Principal ferramenta de fomento à Cultura do Brasil, a Lei de Incentivo à Cultura contribui para que milhares de projetos culturais aconteçam, todos os anos, em todas as regiões do país. Por meio dela, empresas e pessoas físicas podem patrocinar espetáculos – exposições, shows, livros, museus, galerias e várias outras formas de expressão cultural – e abater o valor total ou parcial do apoio do Imposto de Renda. A Lei também contribui para ampliar o acesso dos cidadãos à Cultura, já que os projetos patrocinados são obrigados a oferecer uma contrapartida social, ou seja, eles têm que distribuir parte dos ingressos gratuitamente e promover ações de formação e capacitação junto às comunidades. Criado em 1991 pela Lei 8.313, o mecanismo do incentivo à cultura é um dos pilares do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que também conta com o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficarts). Saiba mais sobre o Programa.

Um produtor cultural, artista ou instituição, como um museu ou teatro, por exemplo, planeja fazer um evento cultural – um festival, uma exposição, uma feira de livros, entre outros. Para tornar a ideia dele mais atrativa para patrocinadores, ele pode submetê-la à análise da Secretaria Especial da Cultura do Ministério da Cidadania para receber a chancela da Lei de Incentivo à Cultura. Se a proposta apresentada for aprovada, o produtor vai poder captar recursos junto a apoiadores (pessoas físicas e empresas) oferecendo a eles a oportunidade de abater aquele apoio do Imposto de Renda. O governo abre mão do imposto (renúncia fiscal) para que ele seja direcionado à realização de atividades culturais. Com isso, ganha o produtor cultural, ganha o apoiador e ganham os brasileiros, que terão mais opções à disposição e mais acesso à cultura.<sup>68</sup>

A Lei foi criada em 1991, quando a figura ligada à direita Fernando Collor de Melo estava no poder. No momento das últimas eleições presidenciais a lei foi atacada pelos apoiantes do candidato Jair Bolsonaro por ser usada pelo Partido dos Trabalhadores (PT),

---

<sup>67</sup> Ver matéria da Folha de São Paulo sobre a questão.  
<https://www1.folha.uol.com.br/seminariosfolha/2019/05/demonizada-por-bolsonaro-lei-rouanet-ainda-e-pilar-da-cultura.shtml> (último acesso em 02/10/2019)

<sup>68</sup> Referência retirada do site do próprio governo <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/> (último acesso 11/07/2019)

apesar de ser popularmente conhecida por Lei Rouanet, o nome do ministro da cultura do governo de Collor que a sancionou, Sérgio Paulo Rouanet.

A criação desse sensacionalismo reforçado através de “*fake news*” conseguiu manipular parte da opinião pública em relação à classe artística. O peso da propagação massiva de “*fake news*” descredibilizou, em parte, o manifesto proposto por diversos artistas contra a candidatura de Bolsonaro à presidência. O público brasileiro estava dividido em torno da questão, como também estava dividido em relação à política como um todo.

O tema “eleições” foi recorrente e tornou-se inseparável do trabalho de campo, visto que existiam praticamente apenas dois grupos opostos lutando pelo poder, refletindo assim a ultra-política instaurada no Brasil, como apresentado no capítulo II. A opinião dos apoiantes da extrema direita em relação às pessoas que recebiam de alguma forma dinheiro do governo era a pior possível, aí sendo incluídos estudantes que recebem bolsa de auxílio social nas universidades, pesquisadores ligados às universidades federais, famílias de baixa renda, participantes do projeto Bolsa Família, profissionais da saúde vindos de Cuba para trabalhar no interior do Brasil e artistas beneficiados pela Lei Rouanet.

De um modo geral todos os grupos citados foram afetados de maneira generalizada por parte desse grupo bolsonarista, ou seja, a opinião sobre eles era que, basicamente, “todo” estudante universitário é “maconheiro”<sup>69</sup>, que a pesquisa no Brasil não deve ser incentivada

---

<sup>69</sup> Ver matéria sobre a entrevista do candidato para o Jornal nacional da Rede Globo. Na entrevista ele afirma haver nos centros acadêmicos uma “grande quantidade de maconha”. Disponível em <https://exame.abril.com.br/brasil/bolsonaro-diz-que-jovem-brasileiro-tem-tara-por-formacao-superior/> (último acesso em 02/10/2019)

pelo governo<sup>70</sup>, que toda família pobre “recebia esmola para votar no governo”<sup>71</sup>, que todo médico cubano era “um guerrilheiro disfarçado”<sup>72</sup> e que todo artista é “vagabundo”<sup>73</sup>.

A disseminação das notícias falsas em torno desses estereótipos fez certas pessoas que estavam alheias à política acreditarem em alguns desses discursos, senão em todos. Talvez não houvesse uma total crença no conteúdo divulgado, mas perante a dúvida as pessoas aceitavam os estereótipos. A desconfiança na política foi o trunfo utilizado pelo grupo de extrema-direita que se colocou como “alternativa” ao cenário lançado por si e pelas suas “fake news”. Eles se apresentavam como uma “nova política”, como um grupo que mudaria o que de negativo estava implantado.

Apesar da classe artística fazer uma oposição a esse imaginário a que o grupo de extrema-direita tentava associá-la, não se mostrou eficaz ao ponto de esclarecer as ideias do público em relação às notícias falsas colocadas na Internet com o interesse na desinformação. Era quase impossível rebater todas, havia muitas. A falta de interesse em investigar a fundo a verdade por parte das pessoas em geral também contribuiu para o cenário que se formou na época das eleições de 2018. Porém não podemos esquecer que a despolitização não surgiu naquele ano.

Neste trabalho venho me posicionando a favor do artista como um *intelectual orgânico*, ou seja, um ser politizador das massas, para que, assim, se desenvolva um pensamento mais crítico na sociedade. A falta dessa crítica na época foi posta em questão. A autocrítica da classe artística em relação a essa situação parecia atrasada. Mesmo parecendo tarde, houve manifestações políticas de artistas refletindo o momento. Artistas que considero *intelectuais orgânicos* se posicionaram fazendo uma autocrítica ao comportamento político

---

<sup>70</sup> Ver matérias sobre os cortes no orçamento para pesquisa e educação <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2019/09/orcamento-de-bolsonaro-para-2020-tira-metade-dos-recursos-do-mec-para-pesquisa.shtml>

<sup>71</sup> Ver matéria sobre as declarações de Bolsonaro em relação ao Bolsa família, programa de transmissão de renda às famílias de baixa renda do Brasil garantem o acesso a serviços essenciais, como alimentação, saúde e educação. <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2017/08/1913378-na-festa-do-peao-bolsonaro-critica-bolsa-familia-e-legislacao-ambiental.shtml>

<sup>72</sup> Ver matérias sobre declaração de Bolsonaro sobre esse tópico. <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2019/08/31/ao-acusar-sem-provas-bolsonaro-ja-falou-de-ongs-mais-medicos-e-ditadura.htm>

<sup>73</sup> Ver matéria do Jornal do Commercio de Comunicação. <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/politica/eleicoes-2018/noticia/2018/10/09/os-artistas-estao-com-medo-de-bolsonaro-diz-cineasta-357825.php>

das pessoas de esquerda. Podemos ver na opinião do músico Jonathan Ferr, pianista de jazz oriundo do bairro de Madureira, Zona Norte do Rio de Janeiro, que escreveu o seguinte texto no seu Facebook.

*Ontem o ato dos artistas pela democracia aqui no Rio de Janeiro foi lindo. Ver ícones como Mano Brown, Chico Buarque, Conceição Evaristo, Elisa Lucinda, e os presidentiáveis Boulos, Manuela D'Avilla e Haddad falando nos encheu a todos de ânimo para seguir lutando.*

*Mas ao mesmo tempo, enquanto gritávamos #EleNão caminhando pela Mem de Sá, depois de "incendiar" a Lapa com umas 50 mil pessoas, vim refletindo sobre algumas coisas.*

*Independente do resultado das eleições de domingo, ficará uma lição pra esquerda: Precisaremos fazer MUITO mais do que apenas cantar gritos de ordem e postar hastags.*

*Gritamos "Não Vai Ter Golpe" e a Dilma sofreu o golpe; Gritamos "Lula Livre" e ele segue preso em Curitiba; Gritamos "Fora Temer" e o draculinha segue tranquilo seu mandato até o fim.*

*Fico pensando... Até onde isso fortalece ou esvazia nosso discurso? Seguiremos comunicando apenas para nossas bolhas, enquanto a direita altamente organizada e articulada inunda os grupos de família com fake news? E convence aquela tia pobre a votar em candidatos e partidos que notoriamente irão prejudicá-la, onde está a esquerda?*

*Precisamos fazer uma auto-crítica para melhor nos posicionarmos. e seguir lutando, ou seremos atropelados pelo conservadorismo, e os preceitos mais anti democráticos da elite brasileira. – Jonathan Ferr (postado em seu Facebook no dia 24/10/2018).*

Jonathan foi cirúrgico ao tocar no ponto de “bolhas” e na falta de “ações” de mobilização dos trabalhadores. A falta de comunicação entre as pessoas que pensavam de modo diferente era evidente naquele momento. Outra boa colocação sobre o período foi a do rapper Mano Brown em um discurso em um comício do PT no segundo turno das eleições nos Arcos da Lapa, Centro do Rio:

*[...] vim apenas me representar. Não gosto do clima de festa. A cegueira que atinge lá, atinge aqui também. Isso é perigoso. Não tá tendo clima pra comemorar.*

E continua...

*Tá tendo quase 30 milhões de votos pra tirar. Não estou pessimista. Sou realista. Não consigo acreditar que pessoas que me tratavam com carinho, se transformaram em monstros. Se algum momento a comunicação falhou aqui, vai pagar o preço. A comunicação é alma. Se não conseguir falar a língua do povo,*

*vai perder mesmo. Falar bem do PT para torcida do PT é fácil. Tem uma multidão que precisa ser conquistada ou vamos cair no precipício. Tinha jurado não subir no palanque de mais ninguém.*

Pessoas começam a soltar vaias, mas ele termina:

*Não gosto do clima de festa. O que mata a gente é o fanatismo e a cegueira. Deixou de entender o povão já era. Se somos o Partido dos Trabalhadores tem que entender o que o povo quer. Se não sabe, volta pra base e vai procurar entender. As minhas ideias são essas. Fechou.*

Mano Brown aponta a falha na comunicação como principal motivo da indiferença em relação ao conhecimento nos dias de hoje. O descaso, por vezes repulsa, em relação ao debate é umas das principais dificuldades para se conseguir uma comunicação. Hoje as pessoas não querem dialogar. Paulo Freire (1983) realça a necessidade de comunicarmos e afirma que para conversar precisamos de ter o direito de falar. Porém, para falar devemos primeiro ouvir.

Paulo Freire aponta que essa é a chave para se trabalhar com o povo: “falar com o povo” (Freire 1983: 04). Freire aponta que muitas pessoas que se dizem de esquerda cometem o erro de “falar ao povo”, o que é uma postura de autoritarismo e conservadorismo pertencente à direita. Só podemos “falar com o povo” quando somos capazes de o escutar. Só escutando podemos estabelecer um diálogo real, partindo do mesmo nível das massas.

A autocrítica é importante para podermos iniciar uma comunicação direcionada à proposta libertadora que o artista deve defender como um *intelectual orgânico* contra-hegemônico. Assim, enxergo que a produção de cultura deve pensar em formas de construir um cenário favorável para essa prática. O diálogo dentro do meio artístico deve existir, assim como uma comunicação com o público e o Estado.

Uma iniciativa importante dentro do meio artístico seria os artistas e produtores apoiarem artistas do meio *underground* para a construção de uma frente cultural ampla e diversa. O público muitas vezes não tem opções culturais diversificadas em bairros mais esquecidos pelo poder público. Os artistas locais são uma fonte cultural e possíveis líderes para a luta por mais espaços e investimento do governo para esses locais. Porém esses artistas não são apoiados pela comunidade artística do *mainstream*, principalmente produtores que visam majoritariamente a forma mais rentável de construir eventos.



Na situação que Nyl vivenciou no espaço Ganjah na Lapa ficou claro que a relação dos produtores com artistas menores não é de respeito e acolhimento. Perde-se uma ampla gama de oportunidades de se trabalhar com esses artistas como catalisadores culturais em locais que são negligenciados pelo poder público e que não são alvo do mesmo investimento que as grandes produtoras fazem em espaços de áreas elitizadas. As diferenças de classes dentro da cultura não são representadas somente na forma de investimento financeiro direto executado pelo poder público, mas também na forma impositiva de implantar uma ação cultural em locais desprivilegiados. Em áreas de classe média alta é possível ver opções de cultura e lazer, enquanto nas áreas periféricas, quando há um investimento do poder público, não são discutidas opções.

A imposição de uma cultura elitizada em comunidades periféricas no Rio de Janeiro deturpa o poder da arte como uma expressão crítica. O que vemos em muitas comunidades são iniciativas ligadas à arte e à música que visam levar cultura e cidadania para os moradores, mas muitas vezes sem o devido respeito por identidades e práticas locais. Trabalhos como a dissertação de mestrado de Alexandre Dias Silva (2011) e o artigo do Grupo Musicultura (2015) denunciam essa prática civilizadora de imposição de cultura. Dias Silva, sobre projetos que pretendem ensinar arte e música nas favelas, afirma de forma crítica – sem tirar também o mérito da existência de projetos sociais nesses espaços – como esse processo pode ser antidemocrático se não for construído de forma dialógica:

Portanto, faz-se necessário analisar as ações em torno da formação para cidadania através da música nas favelas, para entender em que medida existe a possibilidade de diálogo com a comunidade, ou se as iniciativas são pacotes fechados, aplicados em comunidades diferentes, e em momentos diferenciados, com pouco ou nenhum conhecimento ou intervenção da cultura local, já que, nesse caso, a população local seria percebida como “tábula rasa”, e não seria chamada a participar do processo de construção da proposta, embora seja supostamente a principal “beneficiada” pelos resultados esperados (Silva 2011: 39).

Assim, faz sentido utilizarmos aqui a célebre frase de Paulo Freire, substituindo a palavra “educação” por “arte”. Desse modo, temos: *a arte não transforma o mundo. Arte muda as pessoas. Pessoas transformam o mundo*. O papel da arte como algo revolucionário está ligado ao papel desempenhado por pessoas dispostas em utilizá-la de forma crítica, despertando a reflexão da arte produzida em relação ao mundo. Só dessa forma temos o artista como *intelectual orgânico*: estimulando o pensamento crítico de seu público.

#### 4.6. Saídas de campo pós-eleição

Após o processo eleitoral brasileiro finalizado em 28 de outubro de 2018, voltei a assistir a eventos em que Nyl se apresentava. O primeiro deles foi o evento “Hip-hop Madureira” que ocorreu no Parque Madureira, espaço bem amplo com palcos e diversos tipos de atividades acontecendo ao mesmo tempo. O bairro de Madureira é conhecido como o berço do samba carioca, mas também é referência quando tratamos de *hip-hop*. Lá ocorre o “baile charme”— também conhecido como “baile black”— mais famoso do Rio de Janeiro que é realizado em baixo do viaduto Negrão de Lima. Madureira é, sem dúvida, um dos bairros com mais atividades culturais na cidade.

Já o Parque Madureira foi inaugurado em 23 de junho de 2012 e ampliado em 2015. Situa-se entre os bairros de Madureira e Guadalupe, na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. É o terceiro maior parque da cidade, somente menor que o Parque do Flamengo e a Quinta da Boa Vista, com 450 mil metros quadrados. Foi construído na primeira gestão do governo do Eduardo Paes, prefeito do Rio de 2009 a 2016 por dois mandatos.

O evento foi uma celebração de todos os elementos do *hip-hop*: *break dance*, *grafitti*, a prática do DJ, a performance do MC. Foram várias as reflexões sobre a situação política do Brasil que foram trazidas ao palco pelos artistas. Isso foi animador face ao clima que estava instaurado pelos resultados das eleições, que foram favoráveis à extrema-direita.

As intervenções dos artistas e os diálogos das pessoas mostravam que elas estavam conscientes do que estava para acontecer dentro desse cenário de ideias extremistas e de tendências fascistas. O discurso do candidato excluiu pautas reivindicadas pela população pobre, negra, feminina e LGBT. O cenário era de retrocesso dentro dessas pautas, podendo provocar consequências perigosas uma vez que a situação dessas pessoas no Brasil já não era a adequada em relação a oportunidades, à justiça e aos preconceitos velados existente no país.

Em anotação no caderno de campo, explicitiei uma eufórica esperança com a articulação proposta por artistas periféricos para a construção de uma resistência ao que estava se formando na política brasileira. De fato, o cenário nunca foi favorável para os negros e pobres no Brasil, mas mesmo assim estes resistiram e continuaram fazendo apresentações artísticas das mais diversas no país. Concluo a nota sobre esse evento animada.

O evento foi tão “família”, cheio de pessoas felizes. Na volta para casa, vendo pessoas na rua, senti que não importa as turbulências, vamos resistir! Sempre resistimos e vamos continuar. Hoje ouvi muitas coisas boas nas poesias dos *rappers*. Fiquei tão animada em comparação ao que eu estava sentindo pós-eleição. A vida continua e é hora de reflexão e trabalho de base. Eventos como esse que assisti demonstram que estamos nos movimentando (Caderno de Campo, Nov. 11, 2018).

O que mais me chamou a atenção no evento foi uma apresentação no estilo *slam*<sup>74</sup> de dois jovens que fazem parte do coletivo “NósdaRua”, os MCs Chal Enigma e Zulu 4-Ó. Eles tocaram em vários assuntos importantes que são tabus na sociedade brasileira, definida por eles como uma “sociedade hipócrita”. O primeiro assunto colocado em rima foi do aborto, defendendo o direito da mulher de decidir sobre o seu corpo. Eles iniciaram a apresentação afirmando que “tem gente que prefere que a mina morra por um açougueiro do que faça um aborto seguro com acompanhamento social”. O aborto no Brasil é proibido, só é legalizado em caso de estupro ou má formação do feto. Porém, como lembrado pela dupla, essas mesmas pessoas “não falam uma vírgula sobre abandono paternal”.

A dupla continuou e referiu que iria fornecer um “contraceptivo mental” para essas pessoas “não parem essas ideias de merda”. Os MCs referiram que as pessoas abominam o aborto, mas são a favor da pena de morte. Continuando a fala sobre as mulheres, rebateram que se “o cara” (isto é, o homem) defende que toda a mulher deve ser “dona de casa” eles irão concordar, desde que ela seja dona da “própria” casa de modo a não depender do homem machista que defende essa ideia.

Em certo momento da apresentação percebi que ao final de cada trecho eles sempre voltavam ao “refrão” de pergunta e resposta direcionado ao público. Eles iniciam pronunciando: “Desatando o nó da mente, representando a cultura”; e o público respondia: “é nós da rua”, fazendo referência ao nome do coletivo que fazem parte, NósdaRua. Além de comentários sobre a situação nacional, eles também incluíam reflexões de casos históricos e de problemas atuais que estavam acontecendo em outras partes do mundo.

A dupla continuou falando de assuntos polêmicos na sociedade, como a atuação policial nas favelas. Enquanto criticava esse tipo de ação em cima do palco, havia crianças

---

<sup>74</sup> *Slam* pode ser considerado uma vertente do *rap*. São rimas, porém sem as batidas de um DJ, permanecendo somente a poesia.

brincando no público de simular a abordagem policial aos jovens negros e favelados. As crianças revistavam-se e prendiam-se uma às outras com algemas imaginárias e ainda praticavam o golpe “mata leão”<sup>75</sup>, comum nas abordagens policiais aos jovens que classificam como “perigosos”. Essa brincadeira entre crianças é muito simbólica. Para conhecerem esses passos da abordagem policial e seu procedimento violento elas já a devem ter presenciado. As crianças que estavam reproduzindo essa prática em forma de brincadeira deveriam ter uns dez anos.

Ainda sobre a violência policial, a dupla afirma que quando “os caras sobem”— se referindo aos policiais subindo os morros onde se encontram as maiorias das favelas do Rio de Janeiro— “deixam sempre uma mãe chorando”. Depois dessa afirmação que a polícia é assassina, completam que essa atuação violenta de guerra às drogas é tão eficiente como “enxugar gelo no Pólo Norte” e que parece que “Hitler raspou o bigode”— fazendo a alusão ao facto dessa prática do poder público carioca, colocada em prática pela polícia, ser nazista.

Os *rappers* afirmaram ainda que ninguém escuta as reclamações do favelado contra as ilegalidades e discriminações que sofrem diariamente, dizendo que “quando falamos verdade demais, falam que é vitimismo”. Eles contaram que sofrem preconceito pelo jeito de agir e falar, e rebatem que só porque falam “bicicleta” não devem ser hostilizados, afirmando que a fala do favelado não é erro de português — “erro de português foi a colonização”.

Me agradou bastante eles colocarem essas provocações em temas polêmicos que não são abordados pelas pessoas em público. Os assuntos devem ser colocados em debate, pois não falar sobre eles não os faz desaparecer da vida social. Assim, a coragem desses jovens *rappers* me chamou a atenção em meio a tantas atrações que se apresentaram na comemoração do “Dia do hip-hop” em Madureira.

Nyl também se posicionou bastante durante a sua atuação, colocando o assunto das eleições como principal tema. Ele reforçou que a resistência irá continuar qualquer que seja o político que tenha acesso ao poder. Ele aproveitou o fato de haver várias famílias negras gozando um dia de sol no parque para formular a sua mensagem. Nyl comentou que no momento político que o Brasil atravessa há pessoas em várias esferas que não queriam que se celebrasse uma cultura de matriz africana ali, produzida pelos “marginais da sociedade”. Porém, sublinhou: “*hip-hop* é resistência”.

---

<sup>75</sup> É um golpe de estrangulamento realizada pelas costas do oponente usado nas artes marciais japonesas.



Figura 2: Apresentação do Nyl MC no Parque Madureira durante a comemoração do dia do hip-hop

Entre uma canção *rap* e outra, Nyl comentou a postura policial, que se tem tornado comum, de forjar “auto de resistência”. A expressão refere-se ao homicídio cometido por um policial em legítima defesa ou perante a resistência à prisão por parte de um “suspeito”. Ocorrências registradas como “auto de resistência”, geralmente, têm como testemunhas os próprios policiais que participam da ação. Desse modo, o crime quase nunca é investigado<sup>76</sup>. Nyl comentou igualmente as “*fake News*” espalhadas por pessoas através do aplicativo de celular WhatsApp. Ele vocalizava em forma de rima, no estilo *freestyle*, afirmando que a “direita” brasileira tem “andado de marcha ré”. Fechou sua rima referindo que a “favela empoderada, organizada é que transforma a sociedade”. De seguida iniciou um dos seus maiores sucessos, o *rap* “Afronta”, deixando o público entusiasmado.

No final de “Afronta”, Nyl repetiu um dos versos, “não acredito em nenhum projeto de mudança que não tenha gente preta...”, e alterou o verso incluindo, “favelada, LGBT, as mulheres e os índios na liderança, senão vai ser sempre a mesma coisa”. Nyl parabenizou a organização do evento por celebrar o *hip-hop* para famílias em um domingo à tarde em

---

<sup>76</sup> Para entender a situação melhor ver o filme *Auto de Resistência* (2018), com direção de Natasha Neri e Lula Carvalho.

Madureira— segundo ele uma “pequena África do Rio de Janeiro”. Madureira é o bairro que possui maior população negra do Rio de Janeiro.

Nyl só interpretou dois *raps* no evento: “Original da Pista” e “Afronta”. O evento continuou depois com outras atrações. Era um evento com muitas atrações confirmadas para acontecer ainda. O recado de Nyl e de outros artistas que subiram ao palco nesse dia foi de celebração do *hip-hop* e de demonstração da “resistência” que está ligada a esta cultura expressiva.

#### **4.7. Intervenção prática-reflexiva em torno do *rapper* enquanto intelectual orgânico: uma experiência metodológica em etnomusicologia aplicada<sup>77</sup>**

Em uma tentativa de estabelecer uma conexão com a prática tanto ressaltada neste trabalho, foi preparado um vídeo com alguns momentos filmados nos shows, imagens de videoclipes e, principalmente, momentos da entrevista realizada com o apoio do Grupo Musicultura e registrada em áudio e vídeo. Esse vídeo foi editado por mim e apresentado para uma turma do 5º ano do ensino básico de uma escola do conjunto de bairros da Maré, Rio de Janeiro, no dia 30 de novembro de 2018.

O objetivo era estabelecer uma discussão do trabalho construído até ao momento com o público de jovens, para tentar aproximar a discussão teórica a um conhecimento prático. Queria saber o que eles achavam: se o que era pensado na investigação fazia sentido para eles; o que podia ser incluído que eu e Nyl não tínhamos atentado até ao momento; e, de um modo global, o que pode ser feito com o conhecimento que emerge do trabalho de investigação.

Foi um experimento, mas na época não o enxerguei com sucesso. Primeiro levei a turma para a sala de vídeo da escola. Lá foi muito difícil mantê-la concentrada para assistir

---

<sup>77</sup> Apesar de utilizar o termo “etnomusicologia aplicada” por uma questão de convenção, eu tendo a concordar com a crítica à essa nomenclatura feita por etnomusicólogos brasileiros que abandonaram o uso do termo. No Brasil, em especial no Rio de Janeiro, os etnomusicólogos que estão inserido no campo “aplicado” se utilizam da denominação “pesquisa-ação participativa”, utilizada principalmente pelo grupo de pesquisa Musicultura Maré e o pesquisador Samuel Araújo.

ao vídeo. O vídeo ficou longo para crianças de 10 até 12 anos prestarem a atenção. A faixa etária não era a ideal para o tipo de atividade, acho que funcionaria melhor com adolescentes com mais de 15 anos. Porém essa era a única oportunidade que tinha antes de entrar o recesso escolar e desse modo não poderia escolher muito.

O vídeo de uns 20 minutos foi colocado em uma televisão. O áudio do vídeo não ajudava muito, oscilava em um som muito baixo e um som alto. Esses problemas técnicos deveriam ser ajustados por mim antes de colocar o vídeo para os meninos. Poucos prestaram atenção ao vídeo inteiro. Alguns assistiram a algumas partes, outros a nenhuma.

Eles perguntaram se fui eu quem editou o vídeo. Respondi que sim e elogiaram-me. Porém recebi alguns conselhos dos alunos sobre o vídeo. Eles achavam que eu devia tirar a parte da entrevista e colocar só a parte com música. E todos concordaram que o vídeo deveria ir para a plataforma do *Youtube*, pois, segundo eles, é “natural que todos os vídeos estejam lá”.

As mídias digitais são realmente visitadas por eles. Aí pode ser um espaço de troca de informações que educadores e *intelectuais orgânicos* podem ocupar. A direita brasileira se apropriou desse espaço nos últimos anos. A esquerda negligenciou o espaço dessa plataforma, chegando tarde na disputa por esse território. O resultado dessa ocupação do espaço digital pela direita pode ser visto através da candidatura de *youtubers* de canais de direita a vários cargos políticos e dos resultados expressivos que alcançaram.

A esquerda deve procurar maneiras mais atraentes e atuais para conversar com o trabalhador. Hoje, no Brasil, há um aumento do uso do espaço digital pelos jovens expoentes da direita. O auto-intitulado “filósofo”, Olavo de Carvalho, foi uma das figuras que usou o espaço virtual para proferir seus “ensinamentos”, por exemplo. A influência de sujeitos que aparecem expressando suas opiniões em *sites* ou plataformas de Internet é grande. O *YouTube* possui uma grande audiência. As crianças do 5º ano dessa escola, por exemplo, assistem mais ao *YouTube* do que à televisão.

Uma coisa que chamou a atenção desses alunos no vídeo foi o fato de eu aparecer nele. Eu havia explicado antes de começar o vídeo que eu estudava o artista em questão no meu mestrado. Eles se interessaram bastante pelo fato de eu fazer mestrado, mas todos acharam que dois anos estudando um assunto era muito tempo. Para eles dois anos parecia uma eternidade.

Por fim comentaram que gostaram muito das músicas que apareceram no vídeo. Principalmente “Afronta” e “Original da Pista”. Essa parte foi interessante. Fizeram perguntas sobre o artista e mencionaram que iam pesquisar a sua música em casa. No mais, não fizeram mais perguntas sobre o que foi falado na entrevista pelo Nyl MC. No momento eu achei que não foi a melhor intervenção crítica que poderia fazer. Porém ali começou uma interação daqueles alunos com a música do Nyl.

Foi feito um trabalho reflexivo sobre o uso da música para expressão e reflexão da história. O trabalho continuado com esses alunos resultou numa ótima atividade em maio de 2019 junto com o Nyl. Ele realizou uma oficina com as turmas de 5º e 6º ano que classifiquei como um sucesso. Acredito, contudo, que essa atividade só se configurou de maneira tão positiva porque houve a decisão de promover uma reflexão sobre a música em um trabalho continuado, que começou em novembro de 2018 com o desdobramento crítico do trabalho do vídeo com a turma.

O objetivo da apresentação do vídeo era estimular a crítica por parte dos alunos e, em relação a mim, me fazer refletir sobre pontos gerais da pesquisa em que poderia haver falhas. Eu cito bastante Gramsci e o papel do intelectual junto com a prática interventiva de estimular a reflexão crítica da massa trabalhadora. Transformar esse trabalho em algo que possa ser uma ponte para realizar um trabalho prático foi algo tentado por mim, pois faz sentido por tudo o que apresentei anteriormente como a defesa da formação crítica construída pela *práxis* e do diálogo do intelectual com as massas defendida por Paulo Freire e por Antonio Gramsci.

Porém os primeiros resultados, que foram mais visíveis para mim, só ocorreram nessa oficina ministrada pelo Nyl no ano de 2019, quando eu já havia terminado as anotações do terreno e já me ocupava de outra fase na pesquisa. Essa oficina foi incrível, os alunos não poderiam estar mais eufóricos e animados com essa interação com o artista. Ali eu comprovei o que Paulo Freire escreve em seu livro *Pedagogia da Autonomia* (1997) sobre o que é necessário na prática educativa. Todo o livro é importante para se obter uma formação pedagógica libertadora, como propunha o autor. O capítulo III tem como subtítulos alguns pontos que encaixam quase que perfeitamente na vivência que busquei com esses alunos durante esse tempo.

Esse capítulo tem como título “Ensinar é uma especificidade humana” e nos subtítulos temos vários ensinamentos importantes para a prática pedagógica: “Ensinar exige segurança, competência profissional e generosidade”; “Ensinar exige comprometimento”; “ Ensinar



exige compreender que a educação é uma forma de intervenção no mundo”; “Ensinar exige liberdade e autoridade”; “Ensinar exige tomada consciente de decisões”; “Ensinar exige saber escutar”; “Ensinar exige reconhecer que a educação é ideológica”; “Ensinar exige disponibilidade para o diálogo”; “Ensinar exige querer bem aos educandos”.

Todos esses pontos foram buscados nesse espaço de tempo. O êxito não foi obtido em todos os momentos, mas um passo importante foi dado. A pesquisa fez sentido na perspectiva que eu procurava, fazendo-me escrever esse relato com a convicção de que o conhecimento produzido pelo meio acadêmico pode ter uma relação prática com o “mundo real” fora da academia. O artista como *intelectual orgânico* funciona não só em cima dos palcos, mas também sendo utilizado no “fazer pensar” a música.



Figura 3: Oficina de rap em uma escola na Maré



Figura 4: Oficina de rap em uma escola na Maré

Nessas oficinas Nyl apresentou um pouco da história do *hip-hop*, mostrou um pouco do seu trabalho e propôs que os alunos formassem grupos para compor *raps* e apresentá-los no final na frente de todos. Em sua fala Nyl apresentou os *rappers* brasileiros como atuais *griots*— contadores de história com função especial de preservar e transmitir as tradições de seus povos de algumas regiões na África— que denunciam as mazelas sofridas pelo povo negro e pobre no Brasil e exaltam a sua resistência e criatividade.

O diálogo foi natural. Mesmo os alunos estando extasiados com a situação, pois o enxergavam como um artista que separou um tempo na agenda para encontrá-los, não

deixaram de o encher com perguntas. Vale ressaltar que eles não acreditavam que a oficina iria acontecer. Eles diziam que “ninguém quer ir na Maré”.

A falta de autoestima por se morar em área de favela já foi algo discutido em sala de aula com esses alunos. Na época a situação era extrema, comentávamos sobre a questão do helicóptero do Estado abrir fogo nos arredores da escola, em pleno horário de aula. Perguntei em uma das turmas afetadas se eles achavam que o filho do governador também passava por isso. Eles responderam que não. Perguntei se eles achavam justa essa diferença. Eles responderam que ali era favela e o filho do governo não morava na favela. Perguntei por que existe esse diferencial entre quem mora na favela e quem não mora. Houve alguns segundos de silêncio até que a aluna L. falou que não deveria ter diferença de tratamento. Os outros alunos concordaram com ela.

Apesar de eles não saberem explicar o porquê da diferença de tratamento entre “favelados” e “não favelados”, eles sabiam que existia tal diferença. Essa consciência embrionária da dominação nos leva à teoria de Gramsci, que acredita que há uma crítica em desenvolvimento pelos trabalhadores e ela pode ser elaborada com o diálogo com os intelectuais. Os alunos entre 11 e 13 anos sabem que o filho do governador não presenciava tiroteios na sua casa ou na sua escola e eles sim. Eles sabem que há uma diferença, porém já estão acostumados a ela.

Assim, se confirmam as consciências contraditórias que Gramsci afirma que a classe trabalhadora possui e que Burawoy chama de “consciência dual” (Burawoy 2010: 99). Nessa concepção os trabalhadores— neste caso relatado os alunos oriundos da favela— sabem da posição desfavorecida que ocupam, mas não conseguem pensar em nada alternativo àquela situação.

A promessa de uma oficina de *rapper* com Nyl foi vista com desconfiança, pois como eles diziam “ninguém quer ir na Maré”. Quando eles viram o Nyl comemoraram muito, tiraram muitas fotos, pediram autógrafos e aproveitaram cada momento. O equipamento oferecido pela escola ajudou a compor o cenário diferenciado. O uso do microfone e da caixa de ritmos nas mãos dos alunos foi celebrado por eles. Eles usaram o microfone para reproduzir as rimas feitas em grupo para o restante da turma. Essa parte foi o auge para eles. Eles se sentiram bastante importantes naquele momento.

#### 4.8. Últimas saídas de campo

As últimas duas saídas de campo foram em lugares já retratados aqui, mas olhados agora de perspectivas diferentes. O primeiro foi a Arena Dicró, em uma noite muito especial para o Nyl. Na noite do dia 01 de dezembro de 2018 houve o pré-lançamento do novo EP do Nyl MC. Foi mais um evento do Leopoldina Hip-hop na Arena Dicró. Era a sua 4ª edição em parceria com o SESC (Serviço Social do Comércio) de Ramos. O festival reúne a juventude da região, coletivos e rodas de rimas, celebrando a cultura *hip-hop*. Nesta edição, além do show do Nyl, teve o show do *rapper* MV Bill, um nome popular do *rap* nacional.

O show da Arena não lotou. Fiquei triste pois foi uma noite muito especial. Achei os shows incríveis, tanto do Nyl MC quanto do MV Bill. Bill falou sobre essa questão em cima do palco. Ele contou que muita gente pediu entrada para o show que ele iria fazer no centro da cidade no mesmo dia. Ele falou que só tinha ingresso para o show na Arena, mas as pessoas recusaram estes ingressos. MV Bill insistiu que iria fazer o mesmo show em ambos os locais, mas as pessoas não quiseram ir à Arena Dicró na Zona Norte do Rio de Janeiro.

Apesar da sala não estar lotada, quem estava na Arena estava com energia sobrando para animar o local. Quando cheguei na porta do evento, avistei logo pessoas conhecidas, pois de tanto ir à Arena já conhecia bastante gente. Conversei com algumas pessoas que sempre frequentam shows na Arena e com a família do Nyl. Sua família comentou comigo que Nyl estava muito nervoso com essa apresentação. Ele já havia comentado comigo que estava muito feliz com o lançamento do EP. Acho que essa noite de celebração do pré-lançamento o deixou bem animado e, conseqüentemente, nervoso.

Nyl, como sempre, estava muito bem no palco. Ocorreu tudo certo na sua apresentação. Na apresentação do MV Bill também, apesar de no início ter reclamado do som. Durante o show vi que conhecia quase todas as canções desse cantor apesar de não me considerar fã de *hip-hop* antes do início da pesquisa. Eram *raps* que tocavam na minha adolescência. Acho que todo jovem carioca, como também alguns brasileiros, foram marcados pela sua música. MV Bill é bem articulado nas suas letras, fala sobre as situações que os jovens passam nas favelas, sobre o tráfico de drogas e sobre relacionamentos.

Estavam no palco junto com o Bill a, também MC, Kmila CDD (essa sigla em seu nome significa que ela veio do bairro da Cidade de Deus), o DJ Tony, DJ de MV Bill de longa data, e dois instrumentistas de sopro, um tocando trompete e o outro saxofone. Bill

referiu que faz sempre o show com muito carinho, seja para públicos grandes, seja para pequenos. Contou que estava muito feliz de estar ali e parabenizou quem estava presente também. Eu ainda não estava acreditando que o show não havia lotado, uma vez que o MV Bill é bem famoso no Brasil, apresenta-se muitas vezes na TV e já produziu um documentário, *Falcão— Meninos do Tráfico*<sup>78</sup>, que teve grande repercussão nacional, pois foi transmitido em rede nacional pela emissora de televisão Rede Globo em um de seus programas de maior audiência.

No final do show, depois de ouvir tudo que o Nyl e Bill falaram, eu estava realmente mais convencida de que o *hip-hop* consegue chegar para além do seu público de sempre pelo fato de que eu mesma ter adquirido conhecimento e desenvolvido reflexões sobre as músicas do MV Bill no passado sem ser propriamente fã do estilo musical. Mesmo com a não lotação do local, pude confirmar que a conexão com o público é a grande questão para o *hip-hop* ser considerado um estilo revolucionário no sentido de fazer as pessoas refletirem sobre questões sociais relevantes para as próprias vidas.

O último show do Nyl a que assisti no ano de 2018 aconteceu na Lapa, novamente no espaço do Ganjah Lapa. Eu consegui conversar com o Nyl antes e depois do show. Ele demonstrava estar “para baixo”. Comentamos sobre o último show e sobre o seu trabalho na parte de comunicação na Arena Dicro. Ele contou que o público na Arena sempre é pouco, mas que o evento do Leopoldina Hip-hop é geralmente um dos eventos que atraem mais público. Ele chegou à conclusão de que não teve muita gente na última edição por não terem ocorrido “batalhas” de MCs, afirmando que sempre que os MCs participam nestes eventos, transportam o “bonde deles” (bonde é uma expressão utilizada para se referir à grupos que andam sempre juntos), aumentando o número do público.

Achei o show na Lapa bom, mas dava para sentir que a energia do cantor não estava tão forte. Porém, as pessoas que assistiam ao show não notaram nada de estranho e gostaram muito do que viram. O DJ do Nyl, o DJ Pirigo, tocou também com os outros artistas que abriram o show. Os *rappers* que abriram o espetáculo não pareciam do mesmo nível técnico

---

<sup>78</sup> O filme é um documentário produzido pelo rapper MV Bill junto com o seu empresário Celso Athayde e pelo centro de audiovisual da Central Única das Favelas. O filme é uma produção independente que retrata a vida de jovens de favelas brasileiras envolvidos no tráfico de drogas. O nome do documentário é em razão do termo “*falcão*” que é usado nas favelas para se referir a quem possui a tarefa de vigiar a comunidade e informar quando a polícia ou algum grupo inimigo se aproxima. O documentário faz parte do Projeto Falcão, que engloba, além do documentário, um livro publicado em 20 de março de 2006 pelos mesmos realizadores do documentário, e por um CD de MV Bill intitulado de *Falcão*, que foi lançado em 18 de maio do mesmo ano.

do Nyl. Após o show fui apresentada ao Pirigo. Ele entende bastante do seu trabalho e dava para sentir sua energia fazendo o que gosta no palco e falando sobre o assunto. Talvez o público tenha sentido a energia do Pirigo e não do Nyl naquela noite.

Comentei com o Nyl que era a minha última saída de campo dentro cronograma organizado para o trabalho. Ele estava animado para eu cobrir mais eventos em janeiro, mas eu comentei que teria que ter tempo para analisar os dados já coletados pois tinha prazo de entrega do trabalho final. Porém, como já mencionado nesse capítulo, o meu trabalho junto com o Nyl não parou com o campo. Realizámos oficinas em uma escola pública na Maré, nos encontrámos para resolvermos questões teóricas e práticas da pesquisa, e para conversarmos sobre assuntos diversos.

A parceria formada com o trabalho do terreno vai além de um trabalho escrito apenas. No caso da minha pesquisa, serviu para pensar conjuntamente com o Nyl formas de potencializar a função de *intellectual orgânico*, exercida tanto por ele como por mim. A música como ferramenta é idealizada por nós como principal instrumento nesse compromisso: o compromisso de Nyl com o *hip-hop* e meu com a etnomusicologia.

## 5. *Rap* e emancipação popular em “tempos líquidos”

O conceito de *intelectual orgânico* compreende uma discussão sobre educação, organização social e caminhos para a emancipação. Gramsci foi um estudioso marxista que acreditava que era preciso aplicar a teoria de Marx em outras condições históricas, desse modo expandindo-a. Portanto, concordando com Gramsci, e na linha de uma etnomusicologia aplicada que tenho vindo a defender neste trabalho, acredito que é assim que devemos pensar as aplicações da teoria. É nessa direção que uso o conceito de Gramsci relativamente à cena de *rap underground* do Rio de Janeiro.

O *intelectual orgânico* é um conceito que só tem um significado quando trabalhado de forma prática e teórica ao mesmo tempo. A crítica que Gramsci lança ao intelectual tradicional é atual. A forma como o conhecimento produzido pelos intelectuais tradicionais é mantido no círculo acadêmico pode se tornar um problema. Ao mostrar essa distinção entre intelectuais “orgânicos” e “tradicionais”, Burawoy (2010) aponta que Bourdieu não via como viável a interação do “intelectual tradicional” com a classe trabalhadora, se opondo a Gramsci. Segundo Burawoy, Bourdieu afirma que essa aproximação desvirtuaria a produção de conhecimento feita pelo erudito, comprometendo a sua função intelectual. Portanto, ele defendia a separação das funções. Assim, enxerga que a organização e execução de uma luta contra-hegemônica deve ser feita em diferentes campos.

Por outro lado, Gramsci defende um intelectual para o povo. O *intelectual orgânico* pode não ser necessariamente uma única pessoa, podendo ser um grupo ou uma organização. A função do intelectual nessa perspectiva é organizativa, educacional e diretiva. Há um objetivo de construir um novo sistema onde os oprimidos regulamentam as regras. Para isso deve haver a interação de saberes práticos e teóricos. Gramsci defende o comprometimento do *intelectual orgânico* para conduzir os trabalhadores a entenderem a luta de classes. Dessa forma, a interação entre intelectual e trabalhadores se torna imprescindível para Gramsci.

Defendo que o *rap* ocupa esta função. O meio do *rap underground* e seus atores são descritos por Nyl como possuindo essa função intelectual, apesar de não se entenderem como tal de imediato pela questão estrutural do racismo:

A gente cresce não vendo isso [se enxergando como intelectual] porque pela forma que se fala. Se fala muita gíria, né? É uma linguagem bem do que é o popular. É a linguagem tida como “marginal”. Das pessoas que vivem à margem ali. Então é uma estética que a gente cresce vendo que não é do intelectual. A gente cresce vendo o intelectual uma pessoa branca, de paletó lá, com uma bolsa lá e de óculo. A gente não consegue vê o moleque descalço lá numa roda de rima mandando a verdade dele como um intelectual. (Nyl MC 2018)<sup>79</sup>

E continua num ponto mais a frente na entrevista:

É uma produção de conhecimento. Para jogar aquilo ali eu também assimilo muita coisa. Para transpirar, se inspira. Não só na vivência, a coisa de ler mesmo e fazer. Talvez se você pegasse uma letra minha você pode destrinchar e colocar citação. A gente não cresce se enxergando como intelectual, pra mim então... É um desafio por tudo o que é construído de racismo. A gente não se enxerga como a gente é bonito, como a gente é capaz, como a gente pode ser líder. Então, para se pensar como intelectual você tem que quebrar várias barreiras. É papo mesmo de auto-estima mesmo. Quando você vai destrinchando, você pensa: realmente... é uma produção de conhecimento, eu sou um intelectual. Mas não vem logo de pronto. É um processo (Ibidem).

A temática racial está inserida no contexto brasileiro de forma intrínseca, como Florestan Fernandes (2009, 2008) também identifica. Assim, a questão racial se coloca como uma questão a ser trabalhada dentro dessa perspectiva de emancipação do *intelectual orgânico* no Brasil. A emancipação é entendida aqui como uma prática política que é relativa à luta pela superação da opressão e da dominação. Dessa forma, o *rap* passa a ser um instrumento importante para a luta emancipatória no país por abordar a temática racial e a questão da classe.

O intelectual do *rap* está próximo das pessoas, levantando questões teóricas sobre a realidade prática do dia-a-dia dessas pessoas. O questionamento da prática do dia-a-dia é um ponto fundamental para a aproximação do intelectual ao oprimido, estabelecendo desse modo uma certa “sintonia” com o trabalhador— que Gramsci aponta como essencial para o intelectual comprometido com transformações sociais. O *rap underground* da Zona Norte do

---

<sup>79</sup> Depoimento retirado da entrevista realizada em conjunto com o Grupo Musicultura Maré em outubro de 2018. Ver capítulo IV.

Rio de Janeiro consegue ser essa organização contra-hegemônica, levando uma problematização social ao público trabalhador e de maioria negra.

A relação dialógica essencial com a classe, assim como a crítica sistêmica, estão presentes na cena do *rap underground* do Rio de Janeiro. Assim, há uma interação análoga à proposta por Gramsci, entre o intelectual e a classe trabalhadora, entre o intelectual do *rap* e o seu público. No entanto, na situação política encontrada durante o trabalho de campo observou-se uma crescente onda extremista de questionamentos dos direitos conquistados pelos oprimidos na história recente no Brasil, acompanhados de uma demonização da esquerda em geral.

Dentro da perspectiva gramsciana, o *intelectual orgânico* deve funcionar como um facilitador para a organização popular na busca pela emancipação e mudança radical de paradigma. Porém, mesmo funcionando como *intelectual orgânico*, atingindo muitas pessoas das camadas sociais oprimidas no Brasil, o *rap* não conseguiu impedir a ascensão da extrema direita no país. O movimento reacionário conquistou apoiantes até em grupos oprimidos pelo sistema, provocando uma derrota dentro da luta emancipatória no país.

Mesmo com algum acesso de pessoas negras e pobres a universidades e a cargos públicos alcançado graças às cotas raciais e sociais conquistadas por movimentos sociais durante o governo do PT, não houve um aumento no interesse da luta emancipatória entre os oprimidos da população brasileira. Para Zygmunt Bauman (2000), a emancipação não é mais uma reivindicação esperada. Esse ponto é uma problemática para a atuação do intelectual de Gramsci e sua intencionalidade de mudanças sociais.

### **5.1. O intelectual orgânico e a luta-contra hegemônica na modernidade líquida**

Zygmunt Bauman— o autor que Nyl me aconselhou a ler de forma a melhor compreender os desafios de ser um intelectual orgânico que usa o *rap* como linguagem de reivindicação política— produziu publicações marcadas pela utilização da metáfora do “líquido” para descrever a época da modernidade em que a fluidez e a constante mudança são a principal referência. Segundo Bauman (2000) a vida contemporânea é caracterizada pelo seu caráter volátil em que certas amarras representativas da vida social, como empregos fixos, tradições religiosas e sociais, e instituições sólidas, não são mais dominantes na sua



forma engessada. Esta época é marcada pela fluidez das relações pessoais, profissionais e religiosas e pela falta de certeza de cada ação realizada. Assim, ele aponta esta época como “modernidade líquida”, que contrasta com os fundamentos e as certezas que marcavam, como ele denomina, a “modernidade sólida”.

A definição de modernidade se caracteriza pelo fim do particularismo e o início do universalismo, uma nova construção de organização social guiada pelo pensamento racionalista ligada ao Iluminismo, à Revolução Industrial, ao desenvolvimento do capitalismo e à formação de identidades nacionais. Nesta época há a busca por uma ordem, por ideias compartilhadas sobre o que é aceite ou não. É uma época, portanto, marcada pela exclusão e a inclusão.

A modernidade reconstruiu os moldes tradicionais de vida com valores diferentes dos moldes anteriores. Porém no seu início ainda prevalecia a “solidez” das relações que as pessoas estabeleciam com as instituições. O casamento, o sentimento nacionalista, a religião, a relação com o trabalho ainda eram marcados pela “solidez”. A mudança de comportamento em relação aos aspectos institucionais é que faz Bauman fazer uma separação entre sociedade moderna “sólida” e “líquida”.

Ele observa que nos anos 60 e 70 há um enfraquecimento das instituições, aumenta a concorrência do mercado e a competitividade, há a diminuição das certezas e se consolida a globalização. A construção da identidade quase imutável como era construída na modernidade sólida é colocada em questão. A globalização proporcionou espaço para a “vida líquida”. Assim, a vida se transforma em um projeto individual, onde a identidade não é algo dado, mas algo que pode ser moldado, sobretudo pelo consumo. Entre as tendências dessa modernidade, o tema da “emancipação” também sofre uma alteração segundo o autor. Essa nova perspectiva é um ponto importante para entender a problemática do *intelectual orgânico* hoje.

Como ponto de partida para a discussão sobre emancipação, Bauman utiliza os fundamentos de Herbert Marcuse. Para Marcuse deveria ser natural o ser humano procurar a emancipação, pois seria um dever afastar-se de qualquer tipo de totalitarismo. Porém, como Bauman enfatiza, o problema seria a “base de massas” para essa reivindicação, pois a sociedade funciona relativamente bem e parece que “cumpre o que promete” a grande parte da população. Aqui ele desenvolve apenas uma análise pontual e seletiva que não leva em consideração os guetos, as favelas e as realidades de boa parte da população de países

periféricos que enfrentam vários problemas internos, servindo outros como mão de obra barata.

Após grandes guerras e tempos de muita instabilidade econômica, a “paz” que decorre no ocidente após a Segunda Guerra Mundial resulta num cenário em que poucas pessoas desejavam envolver-se em lutas emancipatórias. Havia uma certa desconfiança do que poderia surgir destas. A estabilidade pós-guerra trouxe “paz” suficiente em comparação ao ocorrido na história recente e, assim, a emancipação deixou de ser uma reivindicação de vida na existência pós-moderna.

Bauman estabelece o significado do termo “libertar-se” com o seu sentido mais literal de “libertar-se de algum tipo de grilhão que obstrui ou impede os movimentos; começar a sentir-se livre para se mover ou agir” (Bauman 2000: 26). Ele conta que o “sentir-se livre” significa mover-se e agir sem esbarrar em obstáculos ou resistências. Assim, ele coloca a perspectiva de Arthur Schopenhauer para mostrar que a liberdade plena não é possível, pois o nosso “querer” é regulado incessantemente pela “realidade”.

Dentro dessa perspectiva não conseguimos nunca ficar plenamente satisfeitos e, conseqüentemente, nunca chegamos plenamente à liberdade. Sempre haverá obstáculos, como convenções humanas, como leis e conflitos com outros “quereres”, afastando a chegada ao pleno gozo. Dessa forma, a realidade funciona como resistência, mensurando o nosso querer e a nossa liberdade:

Sentir-se livre das limitações, livre para agir conforme os desejos, significa atingir o equilíbrio entre desejos, a imaginação e a capacidade de agir: sentimo-nos livres na medida em que a imaginação não vai mais longe que nossos desejos e que nem um nem os outros ultrapassam nossa capacidade de agir (Ibidem).

Dessa forma, o equilíbrio pode ser atingido e mantido de duas formas distintas: diminuindo os desejos e/ou a imaginação; ou aumentando a nossa capacidade de ação. Porém, após atingir o equilíbrio, a emancipação passa a ser “um *slogan* sem sentido”, pois não há expectativa acima das possibilidades que a realidade já está oferecendo.

Bauman, então, divide a liberdade entre liberdade “subjetiva” e “objetiva”, como também entre a “necessidade de libertação” subjetiva e objetiva. A “liberdade subjetiva”, em resumo, é a implicação do sujeito na realidade, isto é, a percepção das “chances” de sucesso na sua

busca por prazer e felicidade, a sua percepção de um ser “livre” ou “preso” no mundo. A “liberdade objetiva” se refere à possibilidade de circulação dentro da sociedade e à falta de impedimentos, ou seja, à capacidade de expressar autoridade sem a delimitação de terceiros.

Assim, se as possibilidades práticas de ação do sujeito estiverem dentro das possibilidades da realidade teremos o sentimento de liberdade. Porém, não podemos fazer essa afirmação de forma categórica, porque a liberdade objetiva vai depender de questões variadas de relações sociais e conflitos individuais internos dos sujeitos. Assim como também podemos questionar no sujeito se “a possibilidade de que o que se sente como liberdade não seja de fato liberdade” (Ibidem.: 27).

Aqui, Bauman, refere a possibilidade do sujeito poder “enganar-se” sobre os limites da liberdade. Ou seja, sentir que a sua liberdade subjetiva é razoavelmente atendida, mesmo com a sua liberdade objetiva estando longe de alcançar níveis satisfatórios:

(...) Uma dessas questões é a possibilidade de que o que se sente como liberdade não seja de fato liberdade; (...); que vivendo na escravidão, se sintam livres e, portanto, não experimentem a necessidade de se libertar, e assim percam a chance de se tornar[em] genuinamente livres (Ibidem: 27).

O sociólogo aponta que os sujeitos podem ser “juízes incompetentes de sua própria situação” e que, portanto, deve haver um direcionamento para eles experimentarem a necessidade de serem objetivamente livres e lutarem por esta liberdade. Vinícius Siqueira, um estudioso da questão, aponta que não perceber ou sentir a necessidade de ter liberdade não anula a função prática da emancipação. Ele afirma que “a apatia pós-moderna em relação à emancipação é resultado da baixa de expectativa que os indivíduos pós-modernos são obrigados a se adaptar”<sup>80</sup>. Portanto, há uma função na emancipação que não pode ser perdida de vista (Siqueira 2017).

Bauman também considera a possibilidade de que as pessoas estejam cientes da dominação e que mesmo assim rejeitem a perspectiva da liberdade, possibilidade essa que atormenta o coração dos filósofos. Ou seja, elas podem simplesmente querer não ser livres

---

<sup>80</sup> Referência em vídeo: Emancipação em Zygmunt Bauman  
[https://www.youtube.com/watch?v=Hggcwx2U\\_T0](https://www.youtube.com/watch?v=Hggcwx2U_T0) (Último acesso: 06/08/2019)

por terem de agir politicamente de maneira ativa. A liberdade, assim, se caracterizaria como um fardo para as pessoas.

Nesse sentido, Bauman debate se a liberdade seria uma “bênção” ou uma “maldição”. Ele aponta duas linhas de pensamento dos filósofos diante dessa questão. Na primeira utiliza uma frase do escritor americano Herbert Sebastian que escreve que “a verdade que torna os homens livres é, na maioria dos casos, a verdade que os homens preferem não ouvir”. Dentro dessa linha, temos interpretações que enxergam o povo desorientado e levado a desistir de sua chance de liberdade. Essas leituras criam um sentimento de “dó” pelo povo que é visto como incapaz ou indigno por não assumir os riscos e responsabilidades que acompanham essa autonomia.

A segunda linha de pensamento sugere que, ao contrário do que os que clamam pela liberdade referem, a liberdade emancipatória não seria uma garantia da felicidade, podendo trazer mais tristeza do que felicidade. Bauman traz como fundamento arraigado a essa perspectiva a análise hobbesiana que supõe “que o ser humano dispensado das limitações sociais coercitivas (ou nunca submetido a elas) é uma besta e não um indivíduo”. O que deriva dessa “liberdade” torna a vida “detestável, brutal e curta” (Ibidem: 30).

Bauman aponta que Durkheim também desenvolve essa mesma visão em sua reflexão, afirmando que somente quando o indivíduo se submete à sociedade é que é possível obter as condições de sua liberdade. A limitação social é a força emancipatória possível para a liberdade em favor da sociedade. Desse modo, o ser humano ter medo da liberdade por ela significar a ausência de regras pode fazer sentido. Essa linha de pensamento dos filósofos, que sugerem que a liberdade total é um caos, considera que o povo pode ter razão negando a oferta de liberdade.

Bauman defende essa perspectiva e escreve: “[a] ausência, ou a mera falta de clareza, das normas— anomia— é o pior que pode acontecer às pessoas em sua luta para dar conta dos afazeres da vida” (Ibidem: 31). E é justamente na “modernidade líquida”, onde as regras não são colocadas como prioridades assim gerando incertezas, que as pessoas são “livres”. Assim, a “perplexidade de Marcuse está ultrapassada”, pois o ser humano já experimenta uma vida livre. Porém, a liberdade aqui é enxergada como um fardo, uma vez que as instituições deixam cada vez mais a responsabilidade de qualquer decisão nas mãos do indivíduo. Cada um é responsável pelo seu sucesso ou fracasso, não existindo mais uma luta contra algum

tipo de totalitarismo na sociedade. O direcionamento do *intelectual orgânico* pela emancipação se tornaria, portanto, infundada neste contexto.

Assim, surgem outras questões sobre a emancipação dentro desses termos. Pois na “modernidade líquida” as pessoas esperam resolver seus problemas dentro da “política-vida”, conceito de Anthony Giddens (Giddens 1991, in Bauman 2000: 34). A “política-vida” é a interação das demandas pessoais como parte da vida pública. A individualização e realização da vida privada se cruza com a vida pública, configurando os sujeitos aqui como críticos e reflexivos, capazes de elegerem seus estilos de vida e promoverem sua auto-emancipação, embora não dêem conta de resolverem problemas comuns na “modernidade líquida”, fora da particularidade do cotidiano de cada um. Portanto, a sociedade contemporânea é referenciada como crítica dentro dessa percepção. Porém Bauman refere que ela tem um padrão de crítica a que chama de “padrão de acampamento” (Bauman 2000: 35).

Portanto, a teoria crítica de filósofos como Adorno, Horkheimer e Marcuse não faz sentido na “modernidade líquida”, pois ela é gerada na observação de outra modernidade, onde os indivíduos estariam dispostos a desenvolver ações para estabelecerem uma ordem social— o que já não acontece com os indivíduos da “modernidade líquida”. A emancipação na teoria crítica se equiparia a um modelo de “casa compartilhada”, com regras de convivência desenvolvidas pelos próprios indivíduos, enquanto na “modernidade líquida” se equipara ao “padrão de acampamento”, onde os sujeitos não querem se responsabilizar pela resolução de seus problemas. Outra comparação feita por Bauman foi que enquanto a Escola de Frankfurt aproximou o pensamento de emancipação a uma “crítica ao estilo do produtor”, na modernidade líquida temos uma “crítica ao estilo do consumidor”.

As buscas pelos direitos individuais superaram a busca pelos “direitos humanos”. Neste contexto, somente as elites podem desfrutar das propriedades da “modernidade líquida”, deixando para as camadas de baixo apenas os custos desse padrão. Estas são ludibriadas por ou submetidas a ofertas de consumo para preencherem o espaço da busca pela emancipação.

Neste sentido, o *intelectual orgânico* para além de enfrentar a hegemonia na luta por emancipação, enfrenta também a apatia dos indivíduos na modernidade líquida. Bauman acredita que a emancipação ganha espaço no ambiente pós-moderno quando ela foca em alternativas às nossas atuais “políticas-vidas” praticadas. Ela deve procurar integrar a participação do indivíduo na vida pública, com o sujeito assumindo para si a responsabilidade

de melhorias dentro da sociedade. Bauman enxergou esse afastamento dos indivíduos da participação da vida pública e sugere que somente quando houver um engajamento social de um encontro da “política-vida” e a Política, convergindo suas aspirações, que poderá haver uma mudança (Bauman 2000: 69).

O esvaziamento do espaço público é apontado como uma das causas desse desencontro entre a “política-vida” e a Política, instaurando a autonomia dos indivíduos *de jure* (por teoria) e afastando a possibilidade de se tornarem indivíduos *de facto*. O sociólogo propõe que para haver a superação dessa condição deve haver uma restituição do espaço público, com a participação do indivíduo na vida pública, ou seja, com o indivíduo se tornando cidadão.

Nesse ponto, a figura do intelectual do *rap* está mais próximo de conseguir aproximar as pessoas para conversar sobre temas em comum do que a figura do intelectual de universidades ou de centros de pesquisas. O primeiro produz eventos acessíveis e aborda temas sociais de uma perspectiva próxima à realidade popular. Quanto ao segundo, na maioria das vezes acaba por estar muitas vezes isolado em seu gabinete, tratando de temas relevantes para a sociedade sem estabelecer um diálogo com ela. Assim, podemos estabelecer aqui alguns eixos a partir das definições de Gramsci de *intelectual orgânico* e de intelectual tradicional; e podemos afirmar que o *intelectual orgânico* é o mais eficiente para o desenvolvimento da emancipação, pois a temática está inclusa dentro da sua atribuição como intelectual.

Na capa do livro *Pedagogia da Autonomia* (2011), do autor brasileiro Paulo Freire, temos a seguinte frase: “Ninguém é sujeito da autonomia de ninguém. Por outro lado, ninguém amadurece de repente, aos vinte e cinco anos. A gente vai amadurecendo todo dia, ou não. A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser.” A luta pela emancipação é coletiva e deve ser pensada como coletiva. A emancipação não é algo individual que pode ser passado para outro indivíduo como se fosse um presente de natal. Ela é um processo.

Com essa concepção de emancipação somente a perspectiva do intelectual orgânico, com o entendimento de estabelecer um diálogo e uma aproximação com os trabalhadores, se torna eficiente. A perspectiva tradicional se torna autoritária e ineficaz pela não construção de autonomia na sua prática.

Além da mudança do interesse pela autonomia, Bauman também mostra que a luta pela autonomia mudou de paradigma. A luta contra a opressão que viria do Estado não seria o foco para alcançar a liberdade, pois o “poder público perdeu muito de sua terrível e ameaçadora potência opressiva” (Bauman 2000: 68). E continua sua argumentação:

A guerra pela emancipação não acabou. Mas, para progredir, deve agora ressuscitar o que na maior parte de sua história lutou por destruir e afastar do caminho. *A verdadeira libertação requer hoje mais, e não menos, da “esfera pública” e do “poder público”*. Agora é a esfera pública que precisa desesperadamente de defesa contra o invasor privado – ainda que, paradoxalmente, não para reduzir, mas para viabilizar a liberdade individual. (Ibidem: 68)

O autor defende que somente sendo ativadas as ferramentas de cidadania, como os debates e os acordos, é que poderá haver espaço para realmente se estabelecer uma liberdade individual verdadeira. Portanto, a falta de espaços realmente públicos, onde os indivíduos possam encontrar outros indivíduos para discutirem temas coletivos e realizarem ações em coletivo, é uma dificuldade para a prática do *intelectual orgânico* hoje. O *rap* fornece alternativas ao problema, proporcionando espaços de interação entre as pessoas e expressão de temáticas sociais importantes para a vida em sociedade.

Assim, como Bauman aponta, a resposta para sairmos da apatia pós-moderna é redescobrirmos a necessidade de termos responsabilidades na sociedade. Porém, a situação brasileira, como em outras partes do globo, não é a descrita por Bauman (2000) ao relatar o modo como o “indivíduo líquido” experimenta a vida como “livre”. Julgo que a situação da maior parte da população brasileira se aproxima mais ao conceito de “necropolítica” de Achille Mbembe (2016), que descreve a precarização da vida e a política da morte em territórios periféricos do globo, utilizando a teoria de Foucault e os seus conceitos de “biopoder” e “biopolítica”.

Os exemplos são muitos: o genocídio da população indígena, que começou em 1500 e continua até hoje; o “genocídio brasileiro”<sup>81</sup> (Arbex 2013) através do qual o Estado enviava

---

<sup>81</sup> O termo foi criado pela autora do livro, com o mesmo nome, Daniela Arbex (2013). Lá ela descreve que o Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (1903-1996), conhecido apenas por Colônia, foi local de uma das maiores barbáries da história brasileira. Recebendo diariamente durante a década de 1960, além de pacientes com diagnóstico de doença mental, homossexuais, prostitutas, epiléticos, mães solteiras, meninas problemáticas, mulheres engravidadas pelos patrões, moças que haviam perdido a virgindade antes do casamento, mendigos, alcoólatras, melancólicos, tímidos e todo tipo de gente considerada fora dos padrões sociais, o centro proporcionava um tratamento de abominável de maus tratos com um objetivo

todas as pessoas que não se encaixavam nos moldes socialmente aceites para sanatórios em Minas Gerais durante a década de 1960; e, a que tem mais relação com a realidade local do trabalho de terreno feito neste trabalho, a política de combate às drogas, em que se mata por uma farsa montada pelo poder público. Essa política encarcera a população pobre e negra, mata essa mesma população através das excursões policiais pelas favelas ou através dos conflitos entre traficantes por território, prejudicando, assim, tudo o que rodeia as práticas cotidianas locais.

Por exemplo, em dias de operações policiais nas favelas as pessoas da favela são obrigadas a ficarem presas em casa, correndo o risco de serem atingidas por tiros. As pessoas perdem um dia de trabalho, as crianças perdem um dia de escola, as suas casas são violadas em invasões a domicílio sem nenhum mandato de apreensão e o trauma da violência se instaura em suas vidas. Nessas condições é difícil essas vidas terem tempo, saúde e ânimo para articularem sua emancipação.

## **5.2. Considerações finais**

No Brasil, usando os termos de Bauman (2000), temos uma sociedade funcionando em “padrão de acampamento”, que espera que os “responsáveis” corrijam qualquer “defeito” social que prejudique a vida privada de cada um. Mas há também fatores graves e determinantes na sociedade brasileira que influenciam e reprimem a formação da crítica do povo que Gramsci almeja ser elaborada com os intelectuais do povo.

Circunda entre as pessoas uma descrença na eficácia das instituições para que se possa conseguir essa melhoria de vida através da política, principalmente após a queda do governo do PT. Nessa desilusão, as pessoas planejam o seu triunfo de forma particular e não mais no coletivo. O triunfo da vida privada sobre o que é público é algo que é perpetuado também nas mentes de pessoas que não usufruem das vantagens das condições que a vida guiada pelo consumo pode proporcionar. Estas não possuem privilégios dentro da condição de vida imposta pelo sistema, mas ao mesmo tempo o sonho de que é possível “triunfar” pelo consumo está impregnado em suas mentes.

---

claro de limpeza social. Foram mais de 60 mil internos mortos e um número incalculável de vidas que não teriam como esquecer as marcas deixadas pela passagem no local.



Aqui podemos revisitar a percepção de Gramsci de “bom senso” da classe trabalhadora e o seu “consentimento” à dominação. Para Gramsci o “bom senso” existe soterrado sob inúmeras camadas de “senso comum” regidas pelas ideologias dominantes. O trabalhador enxerga o local desprivilegiado que ocupa na sociedade. Porém, por não ter uma perspectiva melhor em vista, acaba consentindo a dominação, muito pela influência do papel do intelectual tradicional que legitima e fortalece o sistema.

O *intelectual orgânico* teria a função de revelar a dominação de classes e de elaborar o “bom senso” que o trabalhador possui pela sua prática diária, transformando, desse modo, o “bom-senso” em um conhecimento teórico do mundo por meio do diálogo. Porém, hoje há diversos disfarces do capitalismo que impregnam o imaginário do trabalhador. Dessa forma, há a indução de que existe um “controle”— este meramente ilustrativo— nas vidas dos trabalhadores. Como aponta Burawoy (2010), hoje é a mistificação que justamente acarreta o consentimento à dominação. Desse modo, a falsa “autonomia” que é insinuada pelo capitalismo é o que gera o “consentimento” à dominação.

Michael Burawoy (2010) trabalha essas ideias na sua obra, mostrando que pode ser insuficiente a simples ruptura da hegemonia dominante e a criação da nova hegemonia, pois haveria muito mais coisas na hegemonia do que “a simples coordenação concreta dos interesses ou amarras ligadas a sociedade civil ao Estado”. Ele aponta que seriam “fundamentos não hegemônicos da hegemonia”, ou seja, seria a mistificação da exploração dentro do sistema (Burawoy 2010: 104).

Portanto, o “padrão de acampamento” é uma realidade também para os indivíduos de países periféricos, pois o indivíduo experimenta a vida como livre pelo consumo e pela mistificação da sua exploração. Para além disso, no caso brasileiro há em curso um processo de necropolítica que põe impedimentos à vida do trabalhador e do oprimido. A falta de espaços verdadeiramente “públicos”, de tempo e da disposição desencadeada por essa realidade, que mistura a “vida líquida” com a política da morte, tornam o processo para a emancipação mais complexo e desafiador para o *intelectual orgânico*.

O *rap* se caracteriza por uma perspectiva contra-hegemônica dada a sua insubordinação sistêmica. Conta a perspectiva das populações desfavorecidas dos centros urbanos, contrariando narrativas hegemônicas da sociedade (Rose 1994). O movimento do *rap underground* da Zona Norte do Rio de Janeiro se caracteriza como *intelectual orgânico*

pela organização como um coletivo que incentiva a mobilização das pessoas presentes no público e das comunidades, estimulando uma contestação à ordem racista e classista.

Em conversa informal com Nyl MC sobre as considerações finais do trabalho, ele apontou o *rap* como uma expressão contra-hegemonia eficiente para a conquista da emancipação nos “tempos líquidos”. Ele fala que:

O *rap*, de uma forma geral, ele é justamente o gatilho necessário para isso. Porque é justamente nos tempos de lazer, nos espaços ali, na rotina, que as pessoas consomem [o *rap*], né? Cada vez mais, infelizmente, está muito atrelado a coisa de arte com entretenimento. Então, de alguma forma, na hora que a pessoa, que trabalha 8 horas por dia, de segunda a sexta, ou segunda à sábado, tem o seu respiro, o seu horário de folga, quer ouvir uma música, fazer qualquer outra coisa que tem a ver, né, com consumir arte. E enfim, acho que isso é uma forma de a gente tá ali nesses espaços trazendo essas provocações para se pensar numa emancipação, né? E é bem louco mesmo, é difícil mesmo, porque com toda coisa do capitalismo, do colonialismo, tem essa coisa de não enxergar às vezes o que nos prende, né? E quando a gente vai, por estudos e por trocas e tal, percebendo as correntes que nos prendem tem um negócio que parece que você tá começando a decodificar a *matrix*, né? Eu lembro muito do filme *Matrix*, por causa do personagem, um xará<sup>82</sup> meu fonético: o Neo. Ele começa a ler os códigos ali, parte do processo dele escolher ali a pílula vermelha e não ficar ali anestesiado com o que tá sendo colocado como real. Enfim, é um tanto disso, né? A gente entender o que nos prende. E, assim que a gente entende, colocar isso nos nossos processos, no nosso conhecimento, nas nossas produções, seja ela o *rap*, né? Partindo mesmo de o que eu faço, né? Fala muito disso. O cerne do *rap* é mostrar essa coisa do cotidiano e às vezes atentar pra um ponto que você não estava olhando. Então é isso, eu acho que a gente tem um desafio, nesse mesmo contexto que nos tira o tempo, é trabalhar, fomentar essa ideia de emancipação, mostrar pra pessoas o quanto que a gente ainda tem ali correntes que nos prende dentro desse sistema capitalista. Toda a consequência do colonialismo também. Como diria Fela Kuti, essa “mentalidade colonial”. E é isso, acho que a gente tem que usar essas brechas mesmo. O *rap* tá aí! O *hip-hop*, em termo de filosofia, é muito divulgado pela Zulu Nation o *peace, love, unit and have fun*. Então é: paz, amor, união e diversão. A gente tá aí, nos espaços e nos horários que as pessoas têm pra pensar nisso. Mas acho que a gente pode festejar, e justamente celebrar a vida, seja nossas conquistas, né, o que conquistamos, e ao mesmo tempo mostrar que tem muita ainda pra se conquistar, a gente tem muito à se libertar, muita à que se romper, muitos muros para se derrubar. Precisamos criar mais pontos também. Parte daí! Usar essas brechas para fomentar esse pensamento. Acho que é isso. (Nyl MC 2019)

Os eventos de *hip-hop*, mais especificamente aqueles que envolvem rodas de rimas, são uma alternativa à falta de lugares onde os indivíduos possam discutir sobre e organizar

---

<sup>82</sup> Xará é uma palavra usada para identificar pessoas que têm o mesmo nome. Especula-se que a origem da palavra seja do povo indígena Tupi.

intelectualmente os temas sociais, tornando-se cidadãos, como sugere Bauman. Ao mesmo tempo, como vimos principalmente no capítulo II e IV, há uma articulação que pretende manter as desigualdades instituídas e anteriormente descritas que está dominando os meios sociais da internet e ocupando cargos do executivo e legislativo no país.

A ascensão da extrema direita no poder, a mistificação neoliberal do trabalho e consumo, e a “necropolítica” em curso são fatores determinantes para o enfraquecimento da “emancipação” na vida dos oprimidos. A luta contra-hegemônica pela emancipação se torna cada vez mais desafiadora para o intelectual orgânico. O movimento *hip-hop* se mostra como uma das alternativas com o maior potencial para a elaboração das reivindicações junto dos oprimidos.

## Referências bibliográficas

Araújo, Samuel (2006) “Conflict and violence as theoretical tools in present-day ethnomusicology: notes on a dialogic ethnography of sound practices in Rio de Janeiro”, *Ethnomusicology*, 50, 2: 287-313.

\_\_\_\_\_. (2008). “From neutrality to praxis: The shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world”, in Post, Jennifer C. (Eds.) *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. Nova Iorque: Routledge.

Arbex, Daniela (2019) *Holocausto brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca.

Bauman, Zygmunt (2000) *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.

Bezerra, Maycon & Niklevicz, Juliano (2016) “A ideologia e a educação em Antonio Gramsci e Herbert Marcuse: um diálogo para pensarmos as tarefas atuais”, *Movimento: Crítica, Teoria e Ação*, 2, 1: 195-223.

Bianchi, Alvaro (2016). “A guerra que estamos perdendo”, in Felipe Demier e Rejane Hoeleve (eds.) *A onda Conservadora: Ensaios sobre os atuais tempos sombrios no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X.

Burawoy, Michael (2010) *O marxismo encontra Bourdieu*. Campinas: Editora da Unicamp.

Cambria, Vincenzo (2004) “Etnomusicologia aplicada e ‘pesquisa ação participativa’. Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária o Rio de Janeiro”, in *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*.

\_\_\_\_\_. (2012) *Music and violence in Rio de Janeiro: a participatory study in urban ethnomusicology*. Tese de doutoramento, Wesleyan University.

Cidra, Rui (2010). “Hip-Hop”, in Castelo-Branco, Salwa (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX - C-L*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Cospito, Giuseppe (2017) “Estrutura”, in Liguori, Guido; Voza, Pasquale (orgs.). *Dicionário Gramsciano: 1926 –1937*. São Paulo: Boitempo.

Crehan, Kate (2004) *Gramsci, Cultura e Antropologia*. Lisboa: Campo da Comunicação.

Dias Silva, Alexandre. (2011) *A Maré no ritmo das ONGs: Uma análise sobre o papel das oficinas musicais de Organizações Não-Governamentais no bairro Maré/Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Música) Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Eco, Umberto (1995) “Ur-Fascism”, *New York Review of Books*, 22: 12-12.

Facina, Adriana (2009) ““Não me bate doutor”: funk e criminalização da pobreza”, in *Anais do V ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*.

Felix, João Batista de Jesus (2005) *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. Tese de doutoramento em Antropologia Social, São Paulo, Universidade de São Paulo.

Fernandes, Florestan (2009) *Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina*. 4ª Edição. São Paulo: Global Editora.

\_\_\_\_\_ (2008) *Sociedade de Classes e subdesenvolvimento*. 5ª Edição. São Paulo: Global Editora

Fernandes, Sabrina (2017). “Depoliticization: post-politics”, in *Crisis of Praxis: Depoliticization and Leftist Fragmentation in Brazil*, tese de doutoramento, Ottawa, Carleton University.

\_\_\_\_\_ (2017). “Depoliticization: ultra-politics”, in *Crisis of Praxis: Depoliticization and Leftist Fragmentation in Brazil*, tese de doutoramento, Ottawa: Carleton University.

\_\_\_\_\_ (2019) *Sintomas Mórbidos: A encruzilhada da esquerda brasileira*. São Paulo: Autonomia Literária.

Ferreira, Alvaro (2009) “Favelas no Rio de Janeiro: nascimento, expansão, remoção e, agora, exclusão através de muros”, *Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales*, 828, 14.

Franco, Marielle (2014) *UPP—A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado em Administração, Niterói, Universidade Federal Fluminense.

Freire, Paulo & Faundez, Antonio (1998) *Por uma pedagogia da pergunta*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

Freire, Paulo (1987) *Pedagogia do oprimido*. 17ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

\_\_\_\_\_ (1997) *Pedagogia da autonomia*. 58ª Ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra.

Galeano, Eduardo (2010) *As veias abertas da América Latina*. Tradução: Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM.

Giddens, Anthony (1991) *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. Stanford: Stanford University Press.

Gilroy, Paul (2001) *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34.

Gramsci, Antonio (1994) *Letters from prison (vol. I)*. Nova Iorque: Columbia University Press.

\_\_\_\_\_ (1999) *Cadernos do cárcere (vol. I)*. Edição e Tradução, Carlos Nelson Coutinho; coedição, Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. (2001) *Cadernos do cárcere* (vol. 2). Edição e Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Coedição de Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Hobsbawm, Eric (1995) *Era dos extremos: o breve século XX*. Editora Companhia das Letras.

Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (1984) *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Laqueur, Walter (1997) *Fascism: Past, present, future*. Oxford: Oxford University Press.

Liguori, Guido (2017) *Dicionário gramsciano: 1926-1937*. São Paulo: Boitempo Editorial.

Limoeiro-Cardoso, Miriam (1997) “Capitalismo dependente, autocracia burguesa e revolução social em Florestan Fernandes”. *Coleção Documentos*, 18. Texto disponível em < [www.iea.usp.br/artigos](http://www.iea.usp.br/artigos) >.

Mitarotondo, Laura. (2017) “Maquiavelismo e antimaquiavelismo”, in Liguori, Guido; Voza, Pasquale (orgs.) *Dicionário Gramsciano: 1926 –1937*. São Paulo: Boitempo.

Mbembe, Achille (2016) “Necropolítica”, *Arte & Ensaios. PPGAV, EBA, UFRJ*, 32: 123-151.

Mendonça, Pedro (2016) “Engajamento, etnomusicologia e transformação social em uma pesquisa de pós-graduação: uma breve revisão de literatura”, in *Anais do SIMPOM*, 4: 714-724.

Moura, Arthur (2017) *O Ciclo dos Rebeldes: Processos de mercantilização do rap no Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado em Educação, São Gonçalo, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

Musicultura, Grupo (2015) “É permitido proibir: a práxis sonora da pacificação”, *Revista Vórtex*, 3, 2: 149-158.

\_\_\_\_\_. (2017) “Música e Ocupação do Espaço Público na Maré: Uma etnografia participativa”, in *Anais do VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia- ENABET*. 8: 71-79.

Pettan, Svanibor & Titon, Jeff Todd (Eds.) (2015) *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Salgado, José Alberto *et al.* (2014) “Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música”. *DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, 12: 93-105.

Silva, Pedro Claesen Dutra & Barbosa, Cleiton Leite (2013) “Paulo Freire e Antonio Gramsci: Aproximações”, in *VIII Colóquio Internacional Paulo Freire*, Recife.

Silva, Francisco Marcelo & Silva, Kelly Regina (2012) “O Novo Modelo de Segurança Pública no Rio de Janeiro: violação ou garantia de Direitos Humanos nas favelas cariocas?”, *Pós Revista Brasiliense de Pós-Graduação em Ciências Sociais*, 11, 1: 38-62.

Soares, Maria Therezinha Segadas (2011) “Bairros, bairros suburbanos e subcentros”, *Espaço Aberto*, 1, 1: 143-154.

Rice, Timothy (2017) *Modeling ethnomusicology*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Rose, Tricia (1994) *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

Sassoon, Donald (2009) *Mussolini e a ascensão do fascismo*. Rio de Janeiro: Agir.

Shor, Ira & Freire, Paulo (1987) *Medo e Ousadia: O cotidiano do professor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Silva, Rogério de Souza (2012) *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. 247f. Tese de doutoramento em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

Voza, Pasquale (2017) “Intelectuais orgânicos”, in Liguori, Guido; Voza, Pasquale (orgs.) *Dicionário Gramsciano: 1926 –1937*. São Paulo: Boitempo.

## Outras fontes

Arena Dicro (n.d.).<<http://arenacariocadicro.org.br/sobre/>>

Arena Dicro (n.d). “Kebajê: Manifesto Potência”. Acessado em 29 de fevereiro de 2019. Disponível em: <http://arenacariocadicro.org.br/events/kebaje-manifesto-potencia/?l=L2>>

Auto de Resistência (2018). Direção: Natasha Neri e Lula Carvalho. (1h 44 min).

Barbosa, Bernardo (2019). “Ao acusar sem provas, Bolsonaro mira ONGs, cubanos e opositores da ditadura”. Portal Uol de Notícias. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2019/08/31/ao-acusar-sem-provas-bolsonaro-ja-falou-de-ongs-mais-medicos-e-ditadura.htm?cmpid=copiaecola> (Último acesso em 03 de outubro de 2019).

Brasil. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília, 1991. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L8313cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm)>. Acesso em: 11 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. Lei nº 11. 343, de 23 de agosto de 2006. Institui o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas - Sisnad; prescreve medidas para prevenção do uso indevido, atenção e reinserção social de usuários e dependentes de drogas; estabelece normas para repressão à produção não autorizada e ao tráfico ilícito de drogas; define crimes e dá outras providências. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília, 2006. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/111343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111343.htm)> Acesso em: 12 ago. 2019.

Brown, Mano. [Diário do Nordeste] (2018). “Em comício no Rio, Mano Brown critica PT e é defendido por Chico e Caetano”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ojQ0QuYDT9Q>> (último acesso em 14 de julho de 2019).

Del Roio, M. [Boitempo] (2018) *A vida de Gramsci – trajetória intelectual e política / Marcos Del Roio / Dicionário Gramsciano*. Disponível em: <https://youtu.be/OkHCDzZve1A?list=PLQdnR431GhYN0ZyXGIBgc03EmJlbywLlq> (último acesso em 30 de abril de 2019).

Democracia em Vertigem (2019). Direção: Petra Costa. Produção: Joanna Natasegara, Shane Boris, Tiago Pavan. Roteiro: Petra Costa. (2h 1m)



Exame Abril (2018) “Bolsonaro diz que jovem brasileiro tem “tara” por formação superior”. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/bolsonaro-diz-que-jovem-brasileiro-tem-tara-por-formacao-superior/> (Último acesso em 02 de outubro de 2019).

Falcão: Meninos do tráfico (2016) Direção: Celso Athayde e Mv Bill. Roteiro: Mv Bill (56 m).

Fernandes, S. [Tese Onze] (2018) “Gramsci, Marcuse e o marxismo cultural” (22m55s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=crv-p9Rjhbo> (último acesso em 20 de abril de 2019).

Folha de São Paulo (2019). “Demonizada por Bolsonaro, Lei Rouanet ainda é pilar da cultura”. Edição digital Folha de São Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/seminariosfolha/2019/05/demonizada-por-bolsonaro-lei-rouanet-ainda-e-pilar-da-cultura.shtml> (Último acesso em 02/10/2019).

Freire, Paulo (1983). “Como trabalhar com o povo”. Disponível no site: [http://www.acervo.paulofreire.org:8080/jspui/bitstream/7891/1533/3/FPF\\_OPF\\_09\\_016.pdf](http://www.acervo.paulofreire.org:8080/jspui/bitstream/7891/1533/3/FPF_OPF_09_016.pdf) (Último acesso em 07 de outubro de 2019)

Ferr, Jonathan (2018) “Ontem o ato dos artistas pela democracia aqui no Rio de Janeiro foi lindo...”, 24 de outubro de 2018] Disponível em <https://www.facebook.com/jonathanferr/posts/10212907427907050>

Jornal do Commercio de Comunicação (2018). “Os artistas estão com medo de Bolsonaro', diz cineasta”. Jornal de Commercio de comunicação Online. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/politica/eleicoes-2018/noticia/2018/10/09/os-artistas-estao-com-medo-de-bolsonaro-diz-cineasta-357825.php> (Último acesso em 03 de outubro de 2019).

Nyl MC (2017). “Afronta”. In: Afronta. Rio de Janeiro: Nova Black, 2017. Plataformas online. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=yVPXU8x6IB4>> (último acesso em 29 de julho de 2019)

O som e o tempo (2016). Direção: Arthur Moura. Produção Executiva: Gabriel Moreno. Roteiro: Arthur Moura e Gabriel Moreno. (1h 43m 41s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-XFYhPuWolM&list=PLQdnR431GhYN0ZyXGIBgc03EmJlbywLlq&index=20&t=248s>> (último acesso em 20 de junho de 2019).

Remoção (2013). Direção: Anderson Quack e Luiz Antonio Pilar. Produção Executiva – Luiz Antonio Pilar; Lapilar Produções Artísticas (1h25m).

Ribeiro, D. [RacionaisTV] (2018). “Racionais: Sobrevivendo no Inferno por Djamila Ribeiro” (14m 40s) disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rrImxSr0mQo>> (último acesso em 18 de julho de 2019).

Rodrigues, Icles. [ObrigaHISTÓRIA] (2017) “O que é fascismo? – Conceitos Históricos”. (21m 30s) Disponível em: <<http://leituraobrigahistoria.blogspot.com/2017/02/o-que-e-fascismo-conceitos-historicos.html>> (último acesso em 23 de setembro de 2019).

Saldaña, Paulo (2019) “Orçamento de Bolsonaro para 2020 tira metade dos recursos do MEC para pesquisa”. Folha de São Paulo. Disponível online em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2019/09/orcamento-de-bolsonaro-para-2020-tira-metade-dos-recursos-do-mec-para-pesquisa.shtml> (último acesso em 03 de outubro de 2019).

Siqueira, V. [Colunas Tortas] (2017). “Emancipação em Zygmunt Bauman” (11m 31s) Disponível em : <[https://www.youtube.com/watch?v=Hggcwx2U\\_T0](https://www.youtube.com/watch?v=Hggcwx2U_T0)> (Último acesso em 06 de agosto de 2019).

Terra, Portal. (2011). “Bolsonaro: ‘prefiro filho morto em acidente a um homossexual” Portal Terra de Notícias. Disponível na internet em : <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/bolsonaro-prefiro-filho-morto-em-acidente-a-um-homossexual.cf89cc00a90ea310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html> (último acesso em 20 de junho de 2019)

Toledo, Marcelo (2017). “Bolsonaro visita Festa do Peão e critica Bolsa Família e legislação ambiental”. *Folha de São de Paulo*. Disponível na internet em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2017/08/1913378-na-festa-do-peao-bolsonaro-critica-bolsa-familia-e-legislacao-ambiental.shtml> (último acesso em 03 de outubro de 2019)

UPP (n. d.). Acessado em 21 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<http://www.upprj.com/index.php/informacao/informacao-selecionado/ficha-tecnica-upp-parque-proletario/Parque%20Prolet%C3%A1rio>>

VEJA São Paulo, Redação (2018). “Nego do Borel beija ator em clipe e provoca polêmica nas redes sociais”. Revista VEJA São Paulo. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/nego-do-borel-beijo-ator-polemica-clipe/>>